

José Luis Sánchez Noriega  
Francisco Moreno



# Cine para ver en casa

Prólogo de  
Bernardino M. Hernando

**N**ossa  
y  
**J**ara  
EDITORES



# Cine para ver en casa

Prólogo de  
Bernardino M. Hernando

José Luis Sánchez Noriega  
Francisco Moreno

Escuela de padres: **eccca**



Ayuntamiento de Madrid  
Área de Servicios Sociales



INSTITUTO MADRILEÑO DE  
FORMACION Y ESTUDIOS FAMILIARES

*Francisco Moreno*



## ÍNDICE

Portada:

© 1996 para esta edición:

José Luis Sánchez Noriega,  
Francisco Moreno.

Nossa y Jara Editores, S.L.  
Parque Vosa, 12, Bajo.  
28933, Móstoles, Madrid, España.  
Teléfono: 6143808.  
Fax: 6822443

I.S.B.N.: 84-87169-85-6  
Depósito Legal: S. 154-1996

Impreso en España por:  
Imprenta KADMOS  
Teléfs. (923) 21 98 13 - 18 42 24  
SALAMANCA.

<b>Prólogo. Un cine para vivir mejor de Bernardino M. Hernando</b>	7
<b>Introducción. Una propuesta para ver cine en casa</b>	11
<b>Aprender y disfrutar a través del cine</b>	17
<b>Fichas de cien películas:</b>	
- <i>Abyss</i> (James Cameron, EE.UU., 1989)	38
<i>Acción judicial</i> (Michael Apted, 1990)	41
<i>El aceite de la vida</i> (George Miller, EE.UU., 1992)	44
<i>Algo para recordar</i> (Nora Ephron, EE.UU., 1993)	47
<i>Algunos hombres buenos</i> (Rob Reiner, EE.UU., 1991)	50
<i>Annie</i> (John Huston, EE.UU., 1982)	53
<i>A propósito de Henry</i> (Mike Nichols, EE.UU., 1991)	56
<i>Arde Mississippi</i> (Alan Parker, EE.UU., 1988)	59
<i>Atrapado en el tiempo</i> (Harold Ramis, EE.UU., 1993)	62
<i>Belle Epoque</i> (Fernando Trueba, España, 1992)	65
<i>El buen hijo</i> (Joseph Ruben, EE.UU., 1993)	68
<i>Café irlandés</i> (Stephen Frears, Gran Bretaña, 1993)	71
<i>La caja de música</i> (C. Costa-Gavras, EE.UU., 1989)	74
<i>Canción de cuna</i> (José Luis Garcá, España, 1994)	77
<i>Capitanes intrépidos</i> (Victor Fleming, 1937)	80
<i>Carros de fuego</i> (Hugh Hudson, Gran Bretaña, 1981)	83
- <i>Chicos de la calle</i> (Marco Risi, Italia, 1990)	86
<i>Cinema Paradiso</i> (Giuseppe Tornatore, Italia, 1989)	89
<i>La ciudad de la alegría</i> (Roland Joffé, GB-Fr., 1992)	92
<i>El club de los poetas muertos</i> (Peter Weir, EE.UU., 1989)	95



<i>Cyrano de Bergerac</i> (Jean-Paul Reppeneau, Francia, 1990) . . . . .	98
<i>Daens</i> (Stijn Coninx, Bélgica, 1992) . . . . .	101
<i>Dave, presidente por un día</i> (Ivan Reitman, EE.UU., 1993) . . . . .	104
<i>Del rosa al amarillo</i> (Manuel Summers, España, 1963) . .	107
<i>De ratones y hombres</i> (Gary Sinise, EE.UU., 1992) . . . .	110
<i>Dersu Uzala / El cazador</i> (Akira Kurosawa, Japón-URSS, 1974) . . . . .	113
<i>Desafío total</i> (Paul Verhoeven, 1990) . . . . .	116
<i>Despertares</i> (Penny Marshall, EE.UU., 1991) . . . . .	119
<i>Detrás de la noticia / The Paper</i> (Ron Howard, 1994) . .	122
<i>Eduardo Manostijeras</i> (Tim Burton, EE.UU., 1990) . . . .	125
<i>En busca de Bobby Fisher</i> (Steve Zaillian, EE.UU., 1993) . . . . .	128
<i>En el filo de la duda</i> (Roger Spottiswood, EE.UU., 1993) . . . . .	131
<i>En el nombre del padre</i> (Jim Sheridan, Gran Bretaña, 1993) . . . . .	134
<i>Enemigo mío</i> (Wolfgang Petersen, Alemania, 1989) . . . .	137
<i>Espérame en el cielo</i> (Antonio Mercero, España, 1987) . .	140
<i>Esquilache</i> (Josefina Molina, España, 1988) . . . . .	143
<i>Están todos bien</i> (Giuseppe Tornatore, Italia, 1990) . . .	146
<i>Eternamente joven</i> (Steve Miner, EE.UU., 1992) . . . . .	149
<i>Eva al desnudo</i> (Joseph Mankiewicz, 1950) . . . . .	152
<i>Fresa y chocolate</i> (Tomás G. Alea, Cuba, 1993) . . . . .	155
<i>El fugitivo</i> (Andrew David, 1993) . . . . .	158
<i>Ghost. Más allá del amor</i> (Jerry Zucker, EE.UU., 1990) . . . . .	161
<i>Gorilas en la niebla</i> (Michael Apted, EE.UU., 1988) . . . .	164
<i>Hamlet, el honor de la venganza</i> (Franco Zeffirelli, 1990) . . . . .	167
<i>Héroe por accidente</i> (Stephen Frears, EE.UU., 1992) . . .	170
<i>El hombre que pudo reinar</i> (John Huston, 1975) . . . . .	173
<i>El hombre sin rostro</i> (Mel Gibson, EE.UU., 1993) . . . . .	176

<i>Hook, el capitán Garfio</i> (Steven Spielberg, EE.UU., 1991) . . . . .	179
<i>House of games/La casa de juego</i> (David Mamet, EE.UU., 1987) . . . . .	182
<i>El jinete pálido</i> (Clint Eastwood, EE.UU., 1985) . . . . .	185
<i>Kramer contra Kramer</i> (Robert Benton, EE.UU., 1979) . .	188
<i>Lady Halcón</i> (Richard Donner, EE.UU., 1984) . . . . .	191
<i>Lobo</i> (Mike Nichols, EE.UU., 1994) . . . . .	194
<i>Las llaves del reino</i> (John M. Stahl, EE.UU., 1944) . . . .	197
<i>Lloviendo piedras</i> (Kenneth Loach, Gran Bretaña, 1993) . . . . .	200
<i>Un lugar en el sol</i> (Georges Stevens, EE.UU., 1951) . . .	203
<i>Mamá, hay un hombre blanco en tu cama</i> (Coline Serrau, 1988) . . . . .	206
<i>Matrimonio de conveniencia</i> (Peter Weir, EE.UU.-Aust. 1990) . . . . .	209
<i>Los mejores años de nuestra vida</i> (William Wyler, EE.UU., 1946) . . . . .	212
<i>Mi chica</i> (Howard Zieff, EE.UU., 1991) . . . . .	215
✱ <i>Mi padre</i> (Gary David Goldberg, EE.UU., 1988) . . . . .	218
<i>La Misión</i> (Roland Joffé, Gran Bretaña, 1986) . . . . .	221
<i>Mi vida</i> (Bruce Rubin, EE.UU., 1993) . . . . .	224
<i>Una noche en la ópera</i> (Sam Wood, EE.UU., 1935) . . . .	227
<i>El oso</i> (Jean-Jacques Annaud, Francia, 1988) . . . . .	230
<i>El padre de la novia</i> (Vicente Minnelli, EE.UU., 1950) . .	233
<i>El padre de la novia</i> (Charles Shyer, EE.UU., 1991) . . .	236
<i>Los pájaros</i> (Alfred Hitchcock, EE.UU., 1963) . . . . .	239
<i>Parque jurásico</i> (Steven Spielberg, 1993) . . . . .	242
<i>Paseando a Miss Daisy</i> (Bruce Beresford, EE.UU., 1989) . . . . .	245
<i>El pequeño Tate</i> (Jodie Foster, EE.UU., 1991) . . . . .	248
<i>El planeta de los simios</i> (Franklin J. Schaffner, EE.UU., 1948) . . . . .	251
<i>La princesa prometida</i> (Rob Reiner, EE.UU., 1987) . . . .	254
<i>El príncipe de las mareas</i> (Barbra Streisand, 1991) . . . .	257
<i>Prohibido querer</i> (Marta Coolidge, 1994) . . . . .	260



<i>¡Qué bello es vivir!</i> (Frank Capra, EE.UU., 1947) . . . . .	263
<i>Raíces profundas</i> (George Stevens, EE.UU., 1953) . . . . .	266
<i>Rain man/El hombre de la lluvia</i> (Barry Levinson, EE.UU., 1988) . . . . .	269
<i>Rebeca</i> (Alfred Hitchcock, EE.UU., 1940) . . . . .	272
<i>Rebelión a bordo</i> (Frank Lloyd, EE.UU., 1935) . . . . .	275
<i>La reina de África</i> (John Huston, EE.UU., 1951) . . . . .	278
<i>Regreso al futuro</i> (Robert Zemeckis, EE.UU., 1985) . . . . .	281
<i>El rey pescador</i> (Terry Gilliam, EE.UU., 1991) . . . . .	284
<i>El río de la vida</i> (Robert Redford, EE.UU., 1992) . . . . .	287
<i>Romero</i> (John Duigan, EE.UU., 1989) . . . . .	290
<i>La selva esmeralda</i> (John Boorman, EE.UU., 1984) . . . . .	293
<i>Señora Doubtfire</i> (Chris Columbus, EE.UU., 1993) . . . . .	296
<i>El señor de las moscas</i> (Harry Hook, 1989) . . . . .	299
<i>Ser o no ser</i> (Ernst Lubitch, 1942) . . . . .	302
<i>Sin miedo a la vida</i> (Peter Weir, EE.UU., 1993) . . . . .	305
<i>Soldadito español</i> (Antonio Giménez Rico, España, 1988) . . . . .	308
<i>Surcos</i> (J.A. Nieves Conde, España, 1951) . . . . .	311
<i>Tasio</i> (Montxo Armendariz, España, 1984) . . . . .	314
<i>Testigo de cargo</i> (Billy Wilder, EE.UU., 1958) . . . . .	317
<i>Tomates verdes fritos</i> (Jon Avnet, EE.UU., 1991) . . . . .	320
<i>Tootsie</i> (Sidney Pollack, EE.UU., 1982) . . . . .	323
<i>Tucker, un hombre y su sueño</i> (Francis F. Coppola, EE.UU., 1988) . . . . .	326
<i>Los últimos días del Edén</i> (John McTiernan, 1992) . . . . .	329
<i>Las uvas de la ira</i> (John Ford, 1940) . . . . .	332
<i>¡Viven!</i> (Frank Marshall, EE.UU., 1993) . . . . .	335
<b>Bibliografía</b> . . . . .	339

## Prólogo

### UN CINE PARA VIVIR MEJOR

Antaño, hace 20 ó 30 años, acaso menos, era opinión común que el cine podía ayudar a vivir mejor. Por eso cundió el hábito de reflexionar sobre los aspectos morales del cine. Ya se sabe que «lo moral» es un concepto ambiguo, flexible y aprovechable en casi todos los banquetes; el banquete de la moralina pacata y el de los comportamientos amplios y sin compromiso.

Como de todo hubo y de todo hay, hubo reflexiones y actuaciones sobre el cine que no sobrepasaban el miedo a corromper catequizandos. Y hubo actuaciones inteligentes, reflexivas, amorosas y respetuosas. El cine era un arte, el arte es el lado más hermoso del hombre y sin corromper ninguna sustancia, ni cinematográfica ni familiar ni religiosa ni política o social, se podían ver películas con placer y aprovechamiento. Con ánimo de crecer, de ser mejores, más sociables y estéticos, más razonables y disfrutadores. Más cohesionados. Con los pies en la tierra y la mente arriba, lo más arriba posible.

Se creía, muchos creían, que lo cortés no quita lo valiente y se podía organizar un cinefórum o preparar unas fichas o dar alguna leccioncita bien documentada sin herir la inteligencia de nadie ni llevar el agua a ningún molino. Excepto al único molino humano, el de todos.

Aquello parece que no cuajó o cuajó mal. Terminó resultando sospechoso. Una especie de tarea de frailes y monjas que querían catequizar a todo bicho viviente a través del cine. Una vez más, el cine como medio para llevar el agua a su molino, al de ellos. Cinefóruns, fichas, revistas, reuniones y carteles bienintencionados acabaron en la papelera del olvido pasando por el basurero de la sospecha. Quedó el resto deleznable de siem-



pre: utilización del cine para «negocios» más o menos religiosos. ¿El cine? El cine es el cine y que cada cual se las arregle sin cícerones píos ni voluntarios mecenas de nada.

Menos mal que todavía la gente de bien y nada tonta que sabe de cine, que cree en él y cree en la gente y está dispuesta a defender con hechos una verdad de perogrullo: cuanto más informados estemos mejor podemos disfrutar del cine. Cuanto mejor sepamos ver cine más nos ayudará a vivir mejor. La cosa es simple y no hay que darle más vueltas. Pongámonos manos a la obra.

Los autores de este libro lo han titulado de forma muy general y descomprometida *Cine para ver en casa*. En época de tanto alquiler de videos para un título también de alquiler. Sólo el subtítulo, *Videoteca familiar*, sugiere con mucha delicadeza algún compromiso moral. Que es, junto al compromiso fundamental del conocimiento y amor al cine, cumplimiento de una intención nada oculta. José Luis Sánchez Noriega y Francisco Moreno, que aman tanto al cine porque saben tanto de él, ponen tales amor y conocimiento a contribución de la familia con ganas de ver cine. Es un libro sencillito, pero nada simple. Es respetuoso con todo y con todos excepto con la ignorancia y la banalidad. Recuperan una vieja convicción, la de que el cine es hermoso y complejo y conviene echar una mano a quien, sin ánimo de especialista, quiere ver cine con provecho. Provecho placentero del puro disfrute de la belleza. Y provecho moral de quien no está dispuesto a renunciar, en nombre de nada, al placer inmenso de sentirse mejor, más hombre, más unido a los hombres, en cada película que vea. Por lo que conviene mucho aprender a escoger. El canon es el canon y esa idea de que todo el mundo es bueno y bonito y todas las películas dignas de ser vistas es una tontería muy grande. Se escogen amigos, libros, músicas, partidos políticos y películas. Hay que escoger y procurar acertar. Los autores de este libro nos sugieren películas para ver. Y como lo hacen con conocimiento y amor, sin intereses creados ni afanes comerciales, merecen ser escuchados.

Este *Cine para ver en casa* es un cine para vivir mejor. Para vivir mejor juntos en casa y no necesariamente revueltos ni esquinados como si el cine que no está en este libro fuera todo él condenable al olvido o a la sospecha. Aprender a ver cine en casa quizá sea un medio estupendo de vivir en casa con las ventanas abiertas para que entren la luz y el aire y salgan los miasmas.

El peor cine es el que está mal hecho. Este libro parte de ese supuesto estético y moral pero va mucho más allá. No se conforma con las formas. Aprecia lo que las formas encierran e insiste en los aspectos de la vida que el cine cuenta. Toda película de argumento e incluso el cine documental no es más que narración de vida. En esa vida se fijan los autores para de este libro y lo hacen con mesura muy de agradecer, sin miedos pero con muchísimo respeto. Respeto al cine y respeto al que disfruta del cine.

Este es, pues, un buen libro educativo sobre el cine para gentes que viven en familia. Para todos. No se trata de que los papás enseñen a sus hijos a ver cine. Se trata de que todos aprendan a ver cine juntos. Y calle ya este innecesario prólogo. Lo único bueno del libro empieza ahora.

**Bernardino M. Hernando.**

Profesor titular de Ciencias de la Información.  
Universidad Complutense de Madrid.



## Introducción

### UNA PROPUESTA PARA VER CINE EN CASA

Muchas personas, preocupadas por la educación de sus hijos, se encuentran inermes a la hora de una educación para el ocio en el ámbito familiar. La actividad de ver televisión —que es la hegemónica en el uso del tiempo de ocio— parece incompatible con toda acción educativa. A esos padres, preocupados por el consumo desmedido de películas y ficciones televisivas de sus hijos, quiere responder el material como el que ofrecemos en este libro. Es decir, una documentación sobre películas que, siendo asequibles al gran público y a los niños y jóvenes en particular, contengan algunos valores más allá del mero entretenimiento o del espectáculo. La oferta de cine cada vez es mayor con los canales de televisión tradicionales, por satélite o por cable. Pero el usuario se ve inerte ante una opulencia en la que coexisten las obras más sublimes con auténticos subproductos.

En la primera parte se ofrece una guía para ver cine en casa que quiere ser un resumen de teoría y estética cinematográfica que permita al lector menos avezado enfrentarse con un mínimo de rigor a la obra cinematográfica. Esta guía a modo de lecciones es independiente del resto del texto, pero puede ayudar a crear un hábito de lectura de la imagen que permita un mayor disfrute y profundización de cada película.

La segunda parte consta de las cien fichas de la videoteca familiar que se propone. En cada una de ellas se proporciona:

1. La **ficha técnica** con información sobre el equipo técnico y artístico de la película, la duración y la clasificación. Ello permite adquirir cierta cultura cinematográfica y tener en cuenta el minutado de la película para verla en el tiempo oportuno.



tuno, sin agobios. La duración que aparece es aproximada, pues en ocasiones hay diferencias entre la versión cinematográfica y la videográfica, al margen de que en las carátulas de los videos se suele añadir el tiempo que duran los anuncios y de que el paso de proyector de cine y de televisión acorta ligeramente las películas.

2. El **argumento** que puede ser valioso más para seleccionar la película a ver que para adivinar la temática o los valores artísticos. Toda verbalización de un narración audiovisual supone una lectura, una interpretación, por lo que la sinopsis debe ser leída con todas las prevenciones del mundo, mucho más cuando, por respeto al espectador y en la medida en que es posible, se omite el desenlace que, por otra parte, puede ser la clave fundamental para comprender la historia.

3. Un **comentario crítico** donde se ubica la película en relación con otras obras del mismo director o del mismo tema y se hace una valoración global de la misma. Este comentario, además de hacer un juicio estético sobre los elementos de la obra cinematográfica más sobresalientes en el filme en cuestión, quiere ayudar a comprenderla en su conjunto y hacerlo con voluntad didáctica. No obstante, está pensado para un público no cinéfilo, por lo que se prescinde de un análisis pormenorizado.

4. La **temática** que plantea la película con un esquema donde aparecen los temas y valores objeto de debate. Hay películas «de mensaje» donde el grueso de la historia está al servicio de una problemática, mientras en otras el relato carece de un contenido nuclear o resulta muy evidente y, sin embargo, el interés está en distintos temas secundarios. En todo caso esta parte es la que aparece más desarrollada porque atiende al cine como hecho cultural, como medio de comunicación capaz de hablar sobre la realidad y sobre las preocupaciones del hombre contemporáneo. En este sentido, se ha hecho un esfuerzo para desbrozar el conjunto de los temas que aparecen en cada película —muchos más de lo que una visión distraída puede aportar— de manera que a partir de la lectura de este apartado se pueda iniciar un diálogo o, al menos, nos lleve a una reflexión que profundice en el filme. En el conjunto de este centenar de filmes se ofrece, por tanto, una panorámica con los grandes temas que siempre ha tratado el Cine, como el amor, la ambición, la lucha por la vida, la enfermedad, los conflictos entre padres e hijos, la marginación, la ternura, el engaño, la amistad, etc.

5. Los **datos de interés** son un complemento que sirve para la cultura cinéfila del lector o remiten a otras películas o libros con similares preocupaciones y, al mismo tiempo, proporcionan cierta distracción.

Una ficha como ésta únicamente debe ser aceptada como mera propuesta de lectura, pues el riesgo está en que el espectador renuncie, más o menos conscientemente, a su propia interpretación y se deje llevar por la que se le ofrece, necesariamente restringida. No obstante, hemos intentado no agotar todas las posibilidades de lectura y ofrecer pistas e interrogantes que el espectador ha de tomar con libertad creativa en la recepción de la obra de arte. La calificación orientativa del Ministerio de Cultura (ICAA) y de la Oficina Católica Internacional de Cine (OCIC) permite a los educadores un criterio para tener en cuenta a quién va dirigida la película y los niños de qué edades pueden o deben verla o no; ese criterio —que nosotros respetamos pero no tenemos por qué asumir— ha de ser complementado con la lectura de la temática que se expone y que, en muchos casos, es más orientativa que la mera indicación de edades. Así, existen películas calificadas como «para todos los públicos» que presentan problemas que no están entre los intereses de los niños de, por ejemplo, menos de 13 años y por tanto no son recomendables para esas edades. Por el contrario, puede haber películas que se consideran para mayores de 18 años y que perfectamente pueden ser vistas por adolescentes, todo depende del nivel de madurez psicológica de los chicos y de las condiciones de visionado del filme. La calificación suele tener en cuenta únicamente las secuencias de sexo o de violencia visual o verbal, cuya valoración siempre será subjetiva. Tampoco los criterios han sido los mismos en los dos organismos a lo largo del tiempo y, así, una película que en los años 50 aparece como «No recomendada para menores de 18 años» fácilmente hoy sea para todos los públicos. En todo caso, siempre cabe la posibilidad de que los padres o educadores vean antes la película para decidir si es interesante para sus hijos, aunque siempre existe el riesgo de infravalorar o sobrevalorar la capacidad de los menores para comprender la obra cinematográfica. Por último hay que insistir en que se trata de películas comerciales que, como tales, no tienen para nada la perspectiva de una educación en y de valores.



\*\*\*

La selección de cien títulos no ha sido fácil. Suele haber una separación radical entre el cine comercial —frecuentemente alejado de valores estéticos y educativos— y el cine de autor, en gran parte desconocido por el gran público. Se han buscado películas que, en el momento de elaborar el material que se ofrece, estaban comercializadas —a la venta— en video y, por tanto, son títulos que permanecerán en las tiendas durante algún tiempo. Este criterio inicial ya supone un condicionante importante, pero tiene la ventaja de que el lector de este libro va a disponer en el mercado de todos y cada uno de los cien títulos que son analizados. El segundo criterio ha sido elegir preferentemente películas recientes, que permitan la reflexión sobre cuestiones desde una sensibilidad actual, porque nos parecía que, hasta cierto punto, había que sacrificar la película ideal a la película actual. Y ello porque los niños y jóvenes encuentran escaso atractivo a películas clásicas —en blanco y negro, con actores desconocidos para ellos, con ritmos desprovistos de la agilidad del cine actual, etc.— lo que significa que, inicialmente, había que seducirles con títulos actuales. Con todo, hemos incluido algunos filmes consagrados para, lejos de renunciar en el futuro a una educación cinematográfica que necesariamente ha de tener en cuenta esas obras, posibilitarla desde el momento presente. También se ha intentado, con esfuerzo, ofrecer películas españolas, enraizadas en la cultura de nuestro país y no sólo las muy publicitadas producciones norteamericanas, aunque en algún caso se trate de obras que se apartan del concepto de cine familiar.

En la selección había varias posibilidades que, por separado, no nos satisfacían, aunque en conjunto respondían plenamente a nuestra pretensión:

(a) hacer una **videoteca educativa** donde los visionados de las películas se hicieran en un marco escolar o de grupo educativo con un monitor que hace una introducción y un debate posterior, es decir, lo que en otro tiempo se llamó cine-forum. Este marco permite seleccionar títulos que en una contemplación hogareña resultan poco menos que inviables y acercarse a películas que tratan algún tipo de problemática, es decir, películas donde el mensaje justifica el relato;

(b) una **videoteca de cine familiar**, «para todos los públicos», de raíz más o menos comercial y que se sitúa en una perspectiva de puro entretenimiento, a veces muy digno, pero que renuncia definitivamente a las posibilidades culturales que tiene la obra de arte. La ventaja de esta selección estaría en que se trara de películas accesibles a todos los miembros de la familia;

(c) una **selección cinéfila** que agrupara las obras de calidad de todos los tiempos —como las listas de las «cien mejores películas de la historia del cine»— o de una época determinada y que son elegidas en función únicamente de los valores cinematográficos, de la calidad artística.

Por consiguiente, se ha buscado una película-tipo que, a ser posible, sea accesible a espectadores de toda la familia y no sólo a los adultos o a los cinéfilos; que plantee algún tipo de temática o problemática susceptible de establecer un diálogo o un debate posterior y no sólo una película de puro entretenimiento; con una mínima calidad cinematográfica, de modo que pueda inscribirse en el cine como arte y ser una actividad que eduque la sensibilidad y ensanche el mundo de intereses culturales que poseen los miembros de la familia.

\*\*\*

En la elaboración de las fichas también ha colaborado Francisco Solano. Los autores quieren dejar constancia de que este libro ha surgido de un trabajo realizado para la Escuela de Padres de la Fundación ECCA.



## **APRENDER Y DISFRUTAR A TRAVÉS DEL CINE**

### **1. Conocimiento y diversión con el cine**

Estas páginas sobre cine quieren ser, por encima de todo, un acercamiento al llamado «séptimo arte» que inicie en la afición al cine, o la fomente cuando ya exista. El cine se considera espectáculo, además de ser una de las bellas artes y formar parte de todo eso que llamamos cultura. Pero el disfrute no está engañado con el aprendizaje; incluso se puede decir que se saborea más una película cuanto más se aprende de ella, cuanto más es capaz de informar sobre realidades lejanas o captar con una nueva perspectiva realidades cercanas, de modo que cambiemos nuestra apreciación sobre el mundo.

Un equívoco muy extendido es que todas las personas están preparadas para ver todo tipo de películas. Mientras podemos reconocer sin dificultad que no entendemos un libro de sociología o de filosofía, porque no sabemos los significados de ciertas frases, nos cuesta trabajo reconocer que no hemos entendido una película o que no hemos apreciado en profundidad todo el mensaje que el director nos quería decir. Parece como si ante las imágenes concretas todo el mundo estuviera igualmente capacitado y, sin embargo, hay que reconocer que existen muchos analfabetos audiovisuales, personas que no tienen la preparación necesaria para comprender, admirar y degustar una obra de arte cinematográfica. Estas dos perspectivas —que el cine proporciona conocimiento y diversión y que es necesario aprender a ver cine— animan estas páginas.



## 2. Qué es el cine

2.1 El cine es muchas cosas a la vez, al menos las siguientes:

\* **una industria** que se rige por patrones empresariales, buscando el beneficio, para lo cual crea y vende aquellos productos que son rentables. Como toda industria exige unas fuentes de financiación, una estrategia empresarial y unas condiciones de producción o elaboración del producto. Una película cuesta entre 200 y 2.000 millones; dinero que puede multiplicarse por diez si se tiene éxito o perderse definitivamente en el caso de que el público no acuda a las salas.

\* **un arte** que busca la expresión de emociones y sentimientos mediante el relato audiovisual y aspira a la creación de obras con valor de eternidad. Por ello existen festivales y premios y los Estados dan dinero para hacer películas. Los grandes directores de cine son tenidos por artistas, al igual que otros creadores. El cine participa de las bellas artes porque requiere gran parte de las técnicas, los conocimientos y el genio artístico propios de un literato, un pintor o un músico. Las grandes películas provocan emociones estéticas similares a las demás obras de arte.

\* **un espectáculo** asimilable al circo, los toros o el deporte de masas, porque la gente va al cine a distraerse y emocionarse; es una «fábrica de sueños» que nos reconcilia con nuestras aspiraciones y deseos más ocultos, que nos eleva por encima de nuestra cotidianeidad para vivir espacios y tiempos inasequibles de otro modo.

\* **un medio de comunicación** de masas que pone en circulación ideas y modos de vida, influyendo sobre la gente y estableciendo un «humus» sociocultural que configura en buena parte la civilización en la que vivimos. Los temas de las películas de cada época son el resultado de las aspiraciones de las gentes y, al mismo tiempo, contribuyen a formar una opinión pública...

En el cine hay, por así decir, un *régimen del conocimiento*: el cine es una «asignatura» en la vida; para aprender de las culturas, modos de vida, historia, sentimientos, pasiones y aspiraciones de los seres humanos. Los grandes cineastas aspiran a dar una visión del mundo desde su genio personal. Toda per-

cepción de la obra de arte supone una perspectiva ante la realidad; aunque, ya se sabe, el arte no es la mera reproducción de la realidad porque entre ésta y el espectador media el artista. Pero en el cine hay también un régimen de la *diversión/espectáculo*: en el fondo todos ansiamos que nos cuenten cuentos y el cine es un gran contador de historias para todos los gustos y públicos. Si se privilegia este segundo aspecto acabamos con el cine, pues nos quedamos en meras imágenes circenses, aquellas en las que todo lo que es cine-cine (personajes, historias,...) queda subordinado a los efectos especiales.

2.2 **Cine versus televisión.** El cine es, también, la sala de cine. Quiero decir que ver una película en vídeo o televisión nunca es lo mismo que verla en el cine. Por varias razones: (a) ir al cine supone elegir una película de las muchas que hay en cartel, salir de casa, trasladarse a la sala, sacar la entrada y acomodarse única y exclusivamente para ver la película, sin otras actividades que distorsionen ese objetivo. Puede parecer una peyoración, pero ese proceso también prepara espiritualmente para ver cine; (b) en la butaca del cine no hay posibilidades de distracción como en casa —incluso cuando se ve la película grabada en vídeo— por lo cual la atención es mayor y, en consecuencia, mayor es la pregnancia o capacidad de un mensaje para impresionar nuestro entendimiento. De hecho, las películas vistas en el cine se recuerdan mucho más y con más facilidad que las contempladas en televisión; (c) en la pantalla electrónica la definición de imagen, el cuadro y el color son inferiores al fotograma procesado químicamente del cine: cuanto mayor es la calidad técnica de una película o su espectacularidad, más «pierde» en el pase televisivo; (d) las deplorables costumbres de las emisoras de televisión con las interrupciones publicitarias y el troceamiento de secuencias concebidas unitariamente, las supresiones de los finales eliminando la banda sonora y títulos que nos pueden dar información complementaria y la modificación del cuadro en los filmes en «cinemascope» que ven reducidas sus proporciones de 1:2,55 al formato televisivo de 1:1,33, todo lo cual supone una degeneración irreparable de las cualidades estéticas de la obra de arte, al menos hasta el nuevo cuadro de la televisión de alta definición; (e) en el caso de películas en versión original subtitulada, en televisión es más cansado leer y las letras roban buena parte del cuadro.

No obstante todo lo dicho, hay razones para ver películas en televisión: sobre todo cuando se trata de los clásicos del cine,



que, de otro modo, no se podrían contemplar. Sin embargo, habrá que intentar reproducir en la medida de lo posible las condiciones del cine, eligiendo previamente la película, grabándola o adaptando nuestro horario al de la proyección y evitando interrupciones. Como norma general, cuanto más antigua es una película mejor se puede contemplar en televisión, porque la fotografía y el formato sufren menores modificaciones. Una advertencia importante: la calidad de las películas (formato, definición de imagen, color, sonido) editadas en vídeo suele ser inferior a la de su emisión televisiva —particularmente en las emisoras que cuidan estos aspectos, como Canal Plus y La 2— incluso a la que obtenemos si las grabamos nosotros de esas emisiones, por lo que, además de resultar más económico, es preferible esto a comprarlas.

Todos somos conscientes de que el cine está en crisis en nuestro país, donde en pocos años se ha reducido a la mitad el número de películas producidas por nuestra industria; en gran parte ello es debido a la televisión, que emplea a tres veces más de profesionales y tiene una facturación económica cinco veces mayor. Sin embargo nunca se ve tanto cine como en el presente. De hecho, muchos directores de cine trabajan en televisión y hay series televisuales de cinco o seis horas que no son sino películas más largas —*La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1989), *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1990) o *El Quijote* (M. Gutiérrez Aragón, 1991)— como hay telecomedias y series televisivas que están en la base de obras cinematográficas —*Los Monster* que da lugar a *La familia Adams* (Barry Sonnenfeld, 1991) o *Twin Peaks* (David Lynch, 1990) que ha sufrido un nuevo montaje para transformarse en un largometraje— o, incluso, películas que posteriormente sufren un nuevo montaje para televisión como son los casos de *El Lute* (Vicente Aranda, 1988) y, además para la comercialización en vídeo, como sucede con la trilogía de *El Padrino* (Francis Coppola, 1973-1990). Quiere esto decir que las fronteras están desdibujadas, pero hay que distinguir entre los productos serializados («culebrones», telefilmes y seriales) que emite la pequeña pantalla de otros que obedecen a una estética estrictamente cinematográfica, al margen de leves adaptaciones al tamaño de la pantalla doméstica y a la duración de cada capítulo.

**2.3 Elección de una película.** Suele ser decepcionante ir al cine al azar. Por ello el buen aficionado necesita una información previa tomada de revistas, reportajes en televisión, críti-

cas de prensa... y conocer al menos la sinopsis del argumento, libro de referencia —si se trata de una adaptación literaria—, el género al que pertenece, datos sobre el director y su filmografía, premios recibidos... Todo ello permite una preparación adecuada que sintonice con el espíritu de la película. Pero estar informado no significa pre-juzgar la obra; para ello hay que evitar dejarse influir por juicios apodicticos o críticas sin matices. En cualquier caso, siempre tiene interés contrastar los juicios oídos con nuestra apreciación personal. Tras ver la película se pueden hacer dos ejercicios estimulantes: leer alguna crítica o intentar escribir veinte líneas sobre la película. En el caso de películas no recientes hay que tener presente, además, algunos datos de Historia del Cine que permitan ubicar la película en el momento histórico en que se produce y en la escuela cinematográfica a la que pertenece.

### 3. Por qué va la gente al cine

Sin duda, la gente va más al cine cuando tiene más tiempo libre y tiene menos condicionamientos familiares; parece que hay un crecimiento en el número de espectadores hasta los veintitantos años en que empieza a descender. Hay muy diversos factores, desde la costumbre de ir al cine, es decir, el gusto por este arte, hasta el atractivo concreto de una película, un tema o género, o una estrella.

**3.1 Parece que el público necesita mitos,** al menos en la medida en que en ellos se reflejan constantes del ser humano. El mito no puede ser tan lejano que impida cierta identificación del espectador con su problemática ni tan cercano que apenas nos eleve de nuestra cotidianeidad siempre deficitaria. En una de las películas emblemáticas de toda la historia del cine, *Nacimiento de una nación* (David Griffith, 1915), han quedado apuntados buen número de constantes míticas que, posteriormente han conocido desarrollos extraordinarios en otras películas, como la infancia, la juventud, la libertad, la amistad, el amor, el héroe, la aventura, el poder, el triunfo, la muerte, el futuro o el tiempo. No hay que pensar más que en películas de gran éxito, como *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) para darse cuenta que todos esos temas están presentes, lo mismo que sucede en la gran novelística.



**3.2 El público necesita ídolos.** modelos de seres humanos ideales en los que proyectar sus deseos o ver realizadas sus carencias. De hecho, los propios actores se transformaron, desde tiempos muy tempranos de la historia del cine, en estrellas, creando el célebre «star-system»; todo un reino del estrellato inaccesible a los mortales, pero imitado y curioseado por las masas. Ante el actor-estrella el público establece distintos niveles de comunicación empática, según propone Andrew Tudor: (a) la «afinidad emocional» necesaria para participar de las vicisitudes del protagonista de la película; (b) la «autoidentificación» que supone vivir vicariamente los problemas del héroe; (c) la «proyección» de los deseos, frustraciones o emociones del público sobre la estrella; y (d) la «imitación física y moral» que lleva al espectador a idolatrar a la estrella, fenómeno hoy menos frecuente en el cine que en la música.

**3.3 El cine nos gusta porque nos proyecta a lo imaginario;** los fotogramas de una película son «imágenes para la imaginación», según la conocida tesis de Edgar Morin. Nos hace superar la realidad diaria en la que ni el amor ni la muerte son como en el cine, por ello elogiamos algo diciendo que «es de cine». Incluso la película más documental, más anclada en la realidad, es capaz, por la magia de los fotogramas proyectados en la sala oscura, de hacernos apreciar de otro modo esa realidad.

#### 4. Cómo se hace una película

**4.1 La producción.** A diferencia de otros tipos de creación artística, el cine requiere un complejo proceso de creación, con un elevado número de personas. Mientras un novelista sólo necesita folios, bolígrafo... y su imaginación, el cineasta precisa de todo un equipo. El resultado del trabajo es obra de escritores, gerentes, fotógrafos, músicos, carpinteros, decoradores, técnicos de sonido y efectos especiales, etc. En la producción norteamericana la iniciativa y responsabilidad última la lleva el productor, pertenezca o no a un estudio o compañía cinematográfica, que es quien elige el tema, encarga el guión y busca al director y a todo el equipo técnico y artístico. Es el sistema que existe en televisión, donde cada episodio de una serie puede muy bien estar realizado por directores diferentes sin que se note la autoría de cada uno, aunque en los trabajos para la pequeña pantalla se habla más de realizador. En el sistema europeo, por el contrario, es el director el responsable último, quien busca

un productor que financie su proyecto y elige todo el equipo técnico y artístico, aunque existen productores —como es el caso español de Elías Querejeta— que dejan su impronta en cada película. La primera responsabilidad del productor es reunir el dinero necesario: vendiendo la película anticipadamente a una emisora de televisión (derechos de antena), a un editor de vídeo o a un distribuidor, solicitando ayudas estatales o buscando la coproducción con otros países.

**4.2 Elección del argumento y tema tratado.** Es uno de los puntos de partida que más comprometen el resultado final, pues, en principio, una película será del agrado del público si cuenta cosas que le interesan a la gente. Hay épocas en que el público necesita reír (comedia de los 30/40), mientras en otras pide la evasión por medio de la aventura. El argumento puede venir dado por la necesidad de contar un acontecimiento histórico del pasado; un fenómeno actual tomado de las páginas de la prensa; puede ser la mera continuación de un filón argumental basado en un personaje (series de James Bond y de Rambo) o en un tema (serie de «La guerra de las galaxias», de «El exorcista»); buscarse especialmente para lucimiento de un actor o tratarse de una nueva versión («remake») de una película clásica, recurso que siempre garantiza cierto éxito.

La literatura proporciona la base argumental de muchas películas. De hecho, hay «trasvases» entre el cine, el teatro, el ballet, la televisión y la novela. En los últimos años vemos cómo los guiones de películas de éxito son transformados en libros. Casi todas las grandes novelas han dado lugar a diferentes versiones cinematográficas —«El Quijote» ha sido llevado al cine en casi dos docenas de películas— y a la base de muchas buenas películas está un texto. La discusión acerca de la adaptabilidad de la literatura al cine y la «traición» de la obra literaria puede ser interminable: naturalmente que en esa adaptación se pierden muchos aspectos, pero no es menos cierto que novelas mediocres «han ganado» con su filmación. Incluso obras de arte de la literatura sólo han conocido el éxito con la película que las dio a conocer. La adaptación puede ser (a) fiel al texto (mera traslación de palabras en imágenes); (b) fiel al espíritu de la obra literaria, captando la esencia o (c) una recreación que sólo tome la base escrita como fuente de inspiración.

**4.3 Elaboración del guión.** De la importancia de la escritura de la película da buena cuenta la frase de Joseph L. Man-



kiewicz, referida al tiempo necesario para hacer una película: «Dos años para escribirla, dos meses en rodarla, dos semanas de montaje, un par de días para el acabado final, dos horas para ver el resultado y un par de minutos para olvidarla». El guión trata de contar **cinematográficamente** la historia desarrollada en el argumento, lo cual exige un guión técnico donde figure el decorado, los ángulos y movimientos de la cámara, la actuación de los personajes, etc. Algunos directores dibujan cada cuadro de la futura película —como Alfred Hitchcock, para quien rodar era pura rutina, una vez escrito el guión— mientras otros improvisan en el rodaje. Sin un buen guión nunca habrá una buena película, pues aunque la realización técnica sea correcta, el guión es el esqueleto del filme. Puede darse el caso de que una historia (un argumento-tema) sea de interés, pero el guión sea incapaz de trasladarla en imágenes. Un mismo argumento puede dar lugar a guiones —y películas— bien diferentes, a poco que se insista más en unos aspectos u otros. Así ha sucedido con la comedia firmada por Ben Hecht y Charles MacArthur que ha sido llevada al cine en *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1930), *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), *Primera plana* (Billy Wilder, 1974) e *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1986) cuatro películas diferenciadas por el tono dentro de la comedia y el tratamiento de las secuencias dramáticas.

La estructura del guión puede ser de historia lineal, donde todo transcurre según un antes y un después, como sucede en la mayoría de las películas; una historia en «flash-back» de modo que se comienza por el final y a partir de ahí se salta al pasado, como *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940); historias paralelas en el mismo espacio o tiempo, como *Mystery train* (Jim Jarmush, 1989), que van convergiendo, como *La colmena* (Mario Camus, 1982) o llegan a finales opuestos: *La mujer del teniente francés* (Karel Reisz, 1980). Hay toda una serie de películas donde las historias paralelas se cuentan como cine dentro del cine, que, además de un modo de hacer el guión se considera prácticamente un subgénero cinematográfico: *La noche americana* (François Truffaut, 1973) o *Angustia* (Bigas Luna, 1988). Todo esto se crea en la mesa de montaje o moviola.

También el guión habrá de decidir el punto de vista que puede ser el de narrador omnisciente cuando desaparece el sujeto de la narración, narrador en primera persona, si el protagonista no desaparece de la escena y el espectador tiene su misma información, como en *Frenético* (Roman Polanski, 1988)

o narrador en segunda persona, cuando la información incompleta de uno de los protagonistas es la del público, como en los relatos de Sherlock Holmes. A veces una misma secuencia se puede ofrecer desde dos o más puntos de vista, como sucede con la secuencia del robo vista por los diversos atracadores en *Atraco perfecto* (Stanley Kubrick, 1956). La elección de una de estas estructuras o un punto de vista depende del material narrativo y supone una apuesta estética.

A partir de un argumento de unas páginas se hace un tratamiento un poco más largo que proporcione una visión global, teniendo en cuenta los requisitos dramáticos de la obra cinematográfica. Posteriormente se hacen sucesivas reescrituras que van articulando las secuencias, las descripciones de los personajes, los diálogos... hasta una primera versión definitiva que será revisada por otros guionistas y por el director (en el caso en que se trate de una película «de encargo»). Hay directores que se limitan a filmar el guión, mientras otros ruedan diez veces más del material necesario para el montaje definitivo.

**4.4 El rodaje.** Antes de rodar es preciso todo un proceso que implica la elección del equipo técnico y artístico, la localización de exteriores, los permisos de rodaje, la construcción de decorados, la elección de vestuario, encargo de música, etc. El director, auxiliado por uno o más ayudantes de dirección, comenta el guión con el director artístico (también llamado «diseñador de producción» y «escenógrafo», que es el responsable del vestuario y del decorado); con el responsable de sonido; con el operador o director de fotografía (color y movimientos de cámara); y con los actores principales el tono que quiere imprimir al guión. Por su parte el productor ejecutivo se ocupa de las cuestiones materiales y económicas que precisa el rodaje, desde la película virgen y el contrato con el laboratorio hasta el alquiler de trajes y vehículos o la colaboración con la policía municipal para cerrar una calle al tráfico el día de rodaje.

Las secuencias de las películas no se ruedan en el mismo orden en que las vemos en el cine, ya que se despilfarraría mucho dinero. Por ello se necesita un plan de rodaje detallado en el que figura un calendario con cada día de rodaje, donde figuran los planos que se van a rodar en esa jornada, las localizaciones, el decorado, el vestuario, los actores y el personal técnico necesario. El equipo completo (productor, jefe de producción, director, ayudante de dirección, «script», segunda unidad, director artístico, decorador y diseño de vestuario, director de fo-



tografía, cameraman, equipo de sonido...) inicia el rodaje que suele durar de diez a quince semanas. Cada plano se repite de tres a diez veces o tomas; y hay planos que duran en pantalla diez segundos y cuesta rodarlos una jornada de doce horas. Muy importante es la continuidad o «raccord» entre planos que se ruedan en distintos días: para ello está la «script» o secretaria de rodaje que cuidará que el vestuario y el maquillaje de los personajes sea idéntico.

**4.5 La postproducción.** En el laboratorio hay todo un proceso de articulación de material rodado, sonorización, inclusión de efectos especiales... que se denomina postproducción. Se eligen las tomas buenas de las muchas realizadas y, de acuerdo con el guión, se hace el montaje en moviola, aunque a veces se eliminan secuencias filmadas y en otras ocasiones hay que repetir planos o añadir algunos que no se habían rodado. Se sincroniza el sonido directo, repitiendo todos o parte de los diálogos y acoplando otros, añadiendo mezclas de sonido (banda de ruidos) y música y creando los efectos especiales, además de los rótulos. La música a veces es encargada según el guión mientras que en otras ocasiones se elabora a partir de las imágenes ya montadas.

**4.6 Distribución.** La película terminada se promociona concursando en festivales y todo tipo de semanas de cine que contribuyen a publicitarla. Se vende por países a empresas de distribución —por un número de copias y de semanas concretos—, que revenden la película a los exhibidores, con quienes contratan fechas y lugares de estreno con una fuerte inversión publicitaria en otros medios, además de presencia del equipo artístico y del director. Con ocasión del estreno se hacen pases para la prensa especializada a la que se envía material gráfico y ruedas informativas que den a conocer el filme.

En nuestro país la distribución tiene especiales dificultades para la industria española, dado que prácticamente todas las distribuidoras son filiales de empresas norteamericanas. De hecho, hay películas españolas que no encuentran una buena distribución y se estrenan en malas condiciones (escasas salas y malas fechas), de modo que pasan desapercibidas; incluso en algunos casos no llegan a tener un estreno comercial nunca. Aunque el Estado fija límites al doblaje de películas extranjeras —la llamada «licencia de doblaje»— el funcionamiento de las grandes distribuidoras es de lotes de películas, de modo que un

exhibidor para poder llevar a su cine una película norteamericana con gancho (un Spielberg, por ejemplo) se ve obligado a comprar un lote en el que figuran tres o cuatro películas medianas. Sólo los cines que programan películas en versión original están libres de estas prácticas restrictivas, pudiendo exhibir libremente todo tipo de filmes.

## 5. Elementos de la imagen cinematográfica

El cine, como todo arte, utiliza unos códigos para elaborar un mensaje; es decir, posee un lenguaje. Saber ver cine no es descifrar lo que hay dentro de las imágenes y reconocer la realidad en ellas representada. Eso serviría, en todo caso, para el cine documental (y no siempre). El lenguaje audiovisual se compone de diversos elementos —color, encuadre, ruido, música, diálogos,...— que, además de tener una significación inmediata (denotación) poseen otra remota, sugerente (connotación), de forma que el mensaje de la película está tanto en lo que vemos como en lo que no vemos, pero que las imágenes nos sugieren.

**5.1 El cuadro.** Es el recorte iluminado que vemos en la pantalla. Básicamente se utilizan dos proporciones: la estándar de 1:1,66, próxima al formato de televisión y el «scope» de 1:2,55 el más antiguo o de 1:2,33 el actual, que se emplea sobre todo en grandes producciones. Ambas usan el mismo fotograma de 35 milímetros, aunque excepcionalmente se rueda en 70 mm.

La composición es, en el cine como en la pintura, el arte de disponer el encuadre de modo que adquiera una determinada función expresiva y/o estética. Intervienen en ella: las líneas que pueden subrayar la horizontalidad (quietud), la verticalidad (elevación), oblicuas (tensión, inestabilidad) o curvas (dinamismo), según modelos muy establecidos en la Historia del Arte; la perspectiva que da cierto grado de profundidad a la imagen, permitiendo subrayar lo que aparece en primer plano o ubicar los personajes en un fondo significativo. La profundidad de campo ha sido muy utilizada en el cine como alternativa al montaje, diciendo en un solo plano lo que se afirmaba en dos o tres.

El cuadro, que representa «una ventana abierta al mundo» (André Bazin), como parcelación de la realidad que es, también supone el fuera campo, es decir, todo aquello —personajes, decorado, objetos,...— que no se ve en ese momento en la pantalla porque está fuera del cuadro, pero que están siendo asignados imaginariamente por el espectador. La utilización inteligente



del fuera campo supone un plus de calidad artística en cualquier secuencia.

**5.2 La escala.** Nos permite situar el tamaño de los personajes dentro del cuadro. Así hablamos de plano general cuando abarca un conjunto de personas o un paisaje, que casi siempre sirve para iniciar o finalizar una secuencia; plano americano cuando aparecen los personajes hasta las rodillas —llamado así por su uso por el «western»— se emplea para el diálogo entre varios personajes; plano medio si se fotografía el torso; primer plano es el encuadre de un rostro y se utiliza con gran fuerza dramática, ya que permite que el actor muestre gestualmente al personaje; y primerísimo plano o plano detalle cuando recoge un detalle. La sintaxis de la imagen impide pasar de un plano general a un primer plano o viceversa.

**5.3 La cámara.** Ofrece varias posibilidades al componer el cuadro. Según el ángulo de la cámara tenemos el picado, que es la toma de arriba hacia abajo, que empequeñece o aleja a los personajes; y el contrapicado, que es el efecto contrario, y engrandece a los personajes. Hay ángulos imposibles, como ver en pantalla un cajón abrirse desde dentro.

El movimiento de la cámara puede hacerse con la cámara quieta mediante las lentes —como el «zoom», que acerca los objetos— o haciendo que gire sobre su propio eje hasta 360 °; o con la cámara sobre una grúa o «dolly» que se eleva y se aleja, o sobre ruedas, dando lugar al movimiento llamado «travelling» que sirve para acercarse a un personaje, acompañarlo mientras camina, alejarse, etc. y que puede ser frontal, lateral y circular. Los modernos equipos de cámaras ligeras —«steadicam», muy utilizadas en televisión— permiten sin dificultades seguir a un personaje a través de escaleras o dentro de un tren (plano inicial de *Beltranebros*, Pilar Miró, 1991). La cámara puede adoptar un punto de vista de un personaje —cámara subjetiva— que permite indicar al espectador su particular visión de unos hechos o una descripción subjetiva por parte del director. A diferencia de una puesta en escena teatral, la cámara y el montaje permite colocar al espectador entre los personajes del drama y en el espacio filmico.

**5.4 El montaje.** Es la auténtica sintaxis de la imagen. Todo lo dicho en los epígrafes 4.2 y 4.3 sobre el plano tiene su sentido profundo en la labor del montaje: «Es en la sala de montaje donde se fabrica toda la elocuencia del cine» (Orson Welles).

El montaje es la articulación de planos para construir la película, de forma que el resultado de la suma de dos planos sea superior a sus partes (Serguei M. Eisenstein). Se llama plano a cada toma de acción continua, sin cortes. La duración del plano puede oscilar entre breves segundos y varios minutos.

El conjunto de planos que tienen cierta unidad de acción o de espacio y tiempo se llama secuencia. Hay directores (Luis G. Berlanga) que emplean mucho el plano secuencia: la cámara sigue a los personajes a lo largo de toda una acción. Se llama montaje analítico a aquel que «trocea» en muchos planos la acción de cada secuencia, mientras que hablamos de montaje-sintético cuando se usa mucho el plano secuencia y planos largos. Las secuencias se pueden unir entre sí con cortes sin transición (un plano junto a otro), con fundidos en negro (la pantalla se oscurece antes de pasar a la secuencia siguiente) o con encadenados (el último plano de una secuencia se mezcla con el primero de la siguiente) que vienen a ejercer la misma función que la coma, el punto y coma y el punto en la escritura. Es importante el «raccord» o continuidad de la acción (que los personajes mantengan la misma postura y el mismo vestuario), de forma que la transición entre planos sea coherente.

De la frecuencia y duración de los planos depende el ritmo narrativo de una película: cuanta más acción los planos serán más breves. Es decir, el montaje juega con el tiempo, ralentizándolo o dilatándolo en función de la narración. El montaje determina el proceso de la narración cinematográfica (véase el punto 3.3) y las figuras retóricas que se quieran emplear, como la elipsis (supresión de planos evidentes) o la prolepsis (planos que anuncian algo). Para Jean Mitry el ritmo consiste en relaciones de intensidad, entendiendo por intensidad de un plano la cantidad de movimiento (físico, dramático o psicológico) que contiene y de la duración en que se produce, de forma que lo que cuenta en el ritmo no es la duración real, sino la impresión de duración.

**5.5 La fotografía.** Contra la opinión popular una buena fotografía en una película no es aquella que tiene paisajes bonitos ni puestas de sol de ensueño, porque la fotografía cinematográfica no es la realidad fotografiada. En cine la fotografía depende de la luz y el color. La mejor fotografía es capaz de «crear un clima», transmitir un mensaje a través del cromatismo y la iluminación. Cada género y cada película, y, dentro de ella, cada secuencia, requieren un tratamiento; por ejemplo, en el drama



se acentúan los contrastes de luces y sombras —*El sur* (Víctor Erice, 1983)— mientras en la comedia la iluminación subrayará el colorido —*Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1988).

A veces la fotografía parece muy irreal —*Querelle* (Rainer W. Fassbinder, 1982)— con el fin de subrayar el barroquismo de la acción; en otras se usa el blanco y negro con objeto de dar aspecto de documento a lo narrado —*Zelig* (Woody Allen, 1983); incluso no pocas películas alternan el color y el blanco y negro para diferenciar tiempos o realidades —*Morir todavía* (Kenneth Branagh, 1991) o *La rosa púrpura de El Cairo* (Woody Allen, 1985). Elegir rodar una secuencia de noche, con lluvia o al amanecer significa contar con condiciones de luz muy diferentes. Se llama noche americana al efecto de rodar con filtros a la luz del día con el resultado de parecer de noche, sistema muy empleado en las películas del oeste, con el fin de que aparezca el horizonte, que de otro modo sería imposible de fotografiar. Un truco muy socorrido es mojar las calles para rodar de noche, con el fin de que brille el asfalto. En *Barry Lindon* (Stanley Kubrick, 1975) hay secuencias iluminadas con la luz de un candlabro.

**5.6 La banda sonora.** Está compuesta por las voces, la música y los ruidos, montados en dos bandas diferentes para facilitar el doblaje. La voz humana supone la mitad de la interpretación de un actor, por lo cual es importante registrarla con todos los matices. La banda sonora apenas es apreciada por el espectador; sin embargo, es esencial para la verosimilitud del mensaje, sobre todo la banda de ruidos, que se «fabrica» en los estudios de sonorización subrayando unos y eliminando otros para dar la significatividad que requiere la acción. La composición de ruidos ha de tener un ritmo apropiado a la dramaturgia de cada secuencia.

La música puede servir para «acompañar» a las imágenes, ironizar sobre lo que vemos (efecto de contrapunto) o advertir al espectador sobre lo que viene, como en los filmes de terror donde una música «inquietante» anuncia una sorpresa. Con la música y la banda sonora se hace una auténtica labor de montaje —*Delicatessen* (Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, 1990)— no solo en el cine musical que tiene su altura artística precisamente en el ensamblaje de imágenes y música. Hay ocasiones —*Fantasia* (Walt Disney, 1940) o *The Wall* (Alan Parker, 1982)— en que la música es el material básico sobre el que se montan

las imágenes. Con todo, el silencio cobra toda su elocuencia en escenas donde deliberadamente se ha suprimido todos los ruidos y la música.

**5.7 Efectos especiales.** Existen en todas las películas, no sólo en las de ciencia-ficción, pues a veces se trata de tareas tan simples como conseguir un fuego sin humo o dar un color apagado en laboratorio a una secuencia. Hay efectos ópticos destinados a acelerar o ralentizar el paso del fotograma; maquetas, transparencias y efectos de decorado; efectos electrónicos e informáticos cada vez más perfeccionados hasta llegar a crear auténticas imágenes sin referente. Pero por más que la técnica nos asombre, los efectos especiales siempre deben estar al servicio de las necesidades expresivas del autor, ya que de otro modo el resultado será puro efectismo, como en *Terminator 2* (James Cameron, 1991).

## **6. El cine realizado: géneros cinematográficos y punto de vista**

Una aproximación al cine, aún sucinta como ésta, no puede ignorar los géneros cinematográficos en los que se pueden agrupar las películas según temas, códigos e imágenes comunes y convenciones narrativas, y el punto de vista o la actitud de un cineasta a la hora de filmar, siendo conscientes de que ni los géneros se dan en estado puro ni necesariamente el punto de vista es excluyente respecto a ellos, aunque la mayoría de las películas «de género» sean cine narrativo. La clasificación de los géneros puede ser más bien amplia —como la que sigue— o restrictiva, reconociendo como tales únicamente a aquellos que están fuertemente codificados.

**6.1 Comedia:** es el género más abierto y extenso del cine, con diversos tipos y tratamientos —comedia cómica, comedia dramática, comedia sentimental, humor absurdo, parodia con crítica social...— frecuentado por los grandes maestros del cine: Chaplin, H. Hawks, E. Lubitsch, W. Wilder o W. Allen. La comedia adopta todos los tonos y matices y, con ella, desaparece el cine cómico y su desarrollo se realiza bajo el supuesto de que la diversión como fuente de placer no está reñida con la inteligencia. La comedia cómica «aisla» determinados aspectos constitutivos de las contradicciones que definen la sociedad de su tiempo, engrandeciéndolos bajo la luz de una desafortada e irre-



petible individualidad, y diseñándolos a partir de materiales costumbristas» (Pérez Perucha).

**6.2 Drama:** historias de amor, celos, pasiones, enfermedades, guerras,... todo lo que hay en *Lo que el viento se llevó*. Cine con voluntad de plantear el discursar de la vida, no hay época ni escuela ni director sin una película catalogable como drama. Puede haber dramas históricos, musicales, románticos, eróticos,... El drama puro es el melodrama, donde se busca la complicidad del espectador a la hora de contar historias donde el ser humano es víctima del dolor y la desdicha, y necesita sobreponerse a ellos con voluntad y convicción. La degeneración del drama da lugar al folletín («culebrón»), donde los personajes devienen estereotipos y las situaciones intensifican la acción dramática por la mera acumulación.

**6.3 Cine negro y policíaco:** desde el cine de gangsters de la depresión de los veinte al cine de suspense o el telefilme. La intriga como motor de la acción que refleja conflictos extremos del ser humano. El contexto social de la «ley seca» (1919-1933) propicia el gangsterismo, del que la novela «negra» —Raymond Chandler, Dashiell Hammet, William Irish, James Caine, etc— toma las historias que darán lugar a las películas de género. Este cine se caracteriza por la objetividad de la narración, el predominio de la mirada sobre el análisis, el realismo de los ambientes, la crítica social y la violencia física y moral.

**6.4 Cine musical,** normalmente inscrito en la comedia, surge con la necesidad de evasión en medio de la depresión económica del 29 y tiene su origen en el teatro musical. La contemplación y el placer estético del canto, la música y el baile son su objetivo. Con argumentos más bien funcionales se difunde una filosofía de la vida que subraya los aspectos positivos: la alegría de vivir, el triunfo del amor y la felicidad, la consecución de las metas que se proponga el ser humano.

**6.5 Oeste:** el «western» como epopeya nacional. La aventura de la conquista de la tierra, el sueño de una sociedad patriarcal, el rechazo de la civilización urbana y sus corrupciones, la promesa del territorio paradisíaco, las dificultades de la convivencia. El «western» ha sido capaz de crear toda una tipología de personajes y una iconografía fácilmente identificables. Hay distintas etapas en este cine, desde el período clásico (1940-1950: *La diligencia*, *Río Rojo*, *Fort Apache*) hasta el «western»

psicológico de los 50/60: *Johnny Guitar*, *El hombre que mató a Liberty Valance*.

**6.6 Terror y «gore»:** «Disfrutar» con el miedo, la angustia y la sangre. La ficción que nos eleva a otros mundos, casi siempre reflejo de los miedos del presente. El cine de terror surge en los años 30 y se crea a partir de personajes literarios (Drácula, Frankenstein, King Kong) en los que siempre existe el conflicto entre la irracionalidad y la humanidad. Posteriormente en los años 50 (Terence Fisher, Roger Corman) este cine profundiza en el realismo añadiéndose temática sexual. El «gore» es un subgénero que abunda en la sangre y el asco: el misterio y la inducción de miedo por elipsis dan lugar a secuencias explícitas, donde más que terror se infunde repugnancia.

**6.7 Acción y aventuras en lugares exóticos:** se trata de un cine inspirado en la literatura de viajes, con peligros, emociones y la búsqueda de un objetivo, con tendencia a los tipos de leyenda (Robin Hood, El Zorro, Tarzán) y a la ubicación en espacios (Africa, India, el mar, la selva) y tiempos exóticos (películas de piratas, de espadachines). El éxito de una película original facilita la serialización. Como un subgénero está el cine de catástrofe, que tuvo éxito en los años 70 con títulos como *Aeropuerto* (G. Seaton, 1970), *La aventura del Poseidón* (R. Neame, 1972) o *El coloso en llamas* (J. Guillermin, 1974) y que utiliza los incendios, naufragios, seísmos,... como símbolos de crisis que justifican la búsqueda urgente de nuevos líderes.

**6.8 Cine bélico:** es un subgénero que puede adoptar tratamientos de aventuras, drama o, incluso, comedia. En muchas ocasiones el cine bélico es cine de compromiso, a favor o en contra de las intervenciones militares. Las dos grandes guerras europeas y la guerra civil española han sido una fuente importante de inspiración cinematográfica. El cine bélico ha servido para hacer análisis colectivos: ante la guerra de Vietnam se ruedan películas para todos los gustos. En general, se puede decir que el marco de la guerra sitúa a los personajes en el precipicio de su ser: ése es el arranque dramático de este género.

**6.9 Ciencia-ficción:** aunque emparentado con las aventuras y con el «western», indaga en las posibilidades del futuro y los cambios que el progreso aporta a la vida humana. El hilo de las historias es siempre las amenazas —exteriores e interiores— que se ciernen sobre el ser humano, frecuentemente un «extra-



ño» (alienígena o mutación de especie terrestre) con voluntad asesina. Aunque las mejores películas simplemente exponen el camino de un grupo de seres humanos hasta llegar al misterio: *2001, una odisea en el espacio* (Stanley Kubrick, 1968), *Abyss* (James Cameron, 1987) o *Encuentros en la tercera fase* (Steven Spielberg, 1977). La traslación a la pantalla de cómics famosos (Flash Gordon, Capitán América, Superman, el Hombre Araña, Darkman, Batman) siempre ha sido una fuente del cine de ciencia-ficción. En los últimos años abunda la mezcla de ciencia-ficción y terror (serie *Alien*).

**6.10 Cine religioso y de trascendencia:** su motivación está en la expresión de la necesidad del ser humano de superar su contingencia y buscar el más allá; y la contingencia de la vida y la moral vivida como armas para ansiar la vida eterna. El cine religioso en sentido estricto tiene como fuente de inspiración las *Escrituras* —particularmente la vida de Jesucristo— y las vidas de santos. En este cine la evolución ha sido muy fuerte, desde el tratamiento reverencial —*La túnica sagrada* (Henry Koster, 1953)— hasta la aproximación crítica o humanista —*La noche oscura* (Carlos Saura, 1988). En las últimas décadas más que cine religioso tenemos cine de trascendencia.

**6.11 Cine de documento y compromiso social** que trata de presentar realidades injustas o conflictivas para sensibilizarlos y hacer que tomemos postura. Es, con el cine político, un tipo de cine militante, comprometido con la realidad histórica de un lugar en un tiempo. Frecuentemente el compromiso del cineasta aparece bajo el género del drama.

**6.12 Cine político.** Desde los orígenes, el cine ha servido para causas nobles de liberación de los pueblos y también ha sido puesto al servicio de causas políticas con voluntad de propaganda. Hay directores (Francesco Rosi, Constantin Costa-Gavras, Gillo Pontecorvo) con una filmografía muy comprometida.

**6.13 Cine histórico:** contar los grandes acontecimientos del pasado que contribuyen a dar identidad y cohesión social a un país; recrear la historia inmediata de un modo crítico, al menos en las películas más recientes. Su mayor o menor fidelidad a la historia le otorga su valor didáctico. Frecuentemente se trata de adaptaciones literarias, donde destaca su espectacularidad y colosalismo. Puede subdividirse en películas biográficas; «de romanos» (*peplums*); epopeyas cinematográficas; y cine bélico.

\*\*\*

El punto de vista a la hora de filmar una historia permite que hagamos otra clasificación:

**6.14 Cine documental.** También se le llama cine objetivo, pero preferimos documental por oposición al cine argumental. Se trata de utilizar la cámara como «extensión del ojo humano» y reproducir la realidad tal cual se nos muestra, hacer del cine un medio de información. Aunque haya sido desterrado de las salas, permanece en la televisión. Sin embargo su influencia es grande en algunas corrientes cinematográficas como el neorealismo o el «cinéma-verité». No hay que confundir el «realismo» con el carácter documental de una película, pues hay sentimientos muy reales que no se pueden filmar más que dentro de un argumento.

**6.15 Cine subjetivo.** Es la postura contraria, pues, tomando nota de que el cine es artificio se trata de utilizar los fotogramas para expresar sentimientos, como hace el surrealismo en *Un perro andaluz* (Luis Buñuel, 1929), el expresionismo de Murnau, o bastantes películas de Federico Fellini con secuencias donde expone sus fantasmas personales.

**6.16 Cine narrativo.** La cámara crea una realidad al crear la narración de una historia. Aunque el espectador sepa que es ficción, la fuerza del relato le atrae hasta el punto de vivir las imágenes. Es el cine donde se inscriben la mayoría de las películas.

**6.17 Cine ideológico.** Suele ser cine político o cine militante, porque el cineasta toma la cámara para exponer una tesis y crea el argumento en función de ellas, sin ningún subterfugio que oculte la ideología. Casi siempre se entiende por cine ideológico al que se muestra crítico con la realidad existente, pero toda película tiene su ideología.

## 7. Esquema para el análisis y la lectura de una película

**7.1 Argumento y Guión:** interés de la historia contada y del tema tratado a través de esa historia. Vertebración de la historia en secuencias (conjunto de planos): ritmo narrativo y progresión dramática. El punto de vista de la historia —narrador— y el/los protagonista/s. La verosimilitud o credibilidad del relato según el contexto de espacio y tiempo.



## 7.2 Realización cinematográfica:

A. **Localizaciones y decorado.** Vestuario: en qué medida el decorado y los exteriores contribuyen a dar credibilidad a la historia, tienen protagonismo en el relato o son un mero marco; los objetos y su funcionalidad; el vestuario como medio de caracterización de los personajes.

B. **Utilización del plano:** uso de los distintos tipos de planos, encuadres y movimientos de la cámara: su valor como «escritura» cinematográfica; uso de lentes.

C. **Fotografía:** «calidad» de la foto y empleo de la luz para crear determinadas atmósferas y contribuir al mensaje de cada secuencia. Profundidad de campo. Utilización del color.

D. **Sonido:** uso del sonido directo, de ruidos ambientales y de los diálogos. Importancia del diálogo como medio de expresión de los personajes. Valor de la música: integración en la acción dramática y mera ilustración.

E. **Ritmo narrativo:** la labor de montaje en la construcción de una historia lineal, historia en «flash-back», acciones paralelas, contrapuestas o convergentes.

F. **Personajes:** diseño y creación de personajes (protagonistas y secundarios). Su actuación. «Tipos humanos» y su cercanía a nuestra realidad inmediata.

7.3 **Contenidos y mensaje global:** qué contenidos ha expresado la historia (pura diversión o espectáculo, mensaje de valores...). Pertinencia de los contenidos aquí y ahora. Universalidad del mensaje. Se puede hacer:

7.4 **Juicio crítico.** Valores temáticos, éticos y estéticos de la película. Capacidad de esos valores para comprender otras culturas, otros modos de vivir o enriquecer al público. Espectador-tipo al que va dirigido el filme.

\* \* \*

Otros autores distinguen unos niveles de lectura crítica de un filme (N. Alcover y L. Urbez, 1976) que tienen gran interés para el juicio crítico. Consideran que se puede hacer una (a) lectura concreta según se detalla a continuación; una (b) lectura situacional que contextualiza la película en la filmografía del cineasta y en su momento social; y una (c) lectura valorativa que, teniendo en cuenta las dos anteriores, nos lleva a un juicio de valor por parte del espectador. Para la lectura concreta se

parte de la estructura de la película como clave del análisis, para ello hay que individualizar la idea central a partir de la cual se disponen todos los elementos del guión y todas las opciones estilísticas o expresivas. Resumimos los niveles de lectura concreta que indican estos autores:

7.5 **Lectura narrativa.** Es la objetivación y verbalización de lo que cuenta la película (el relato). Para ello, hay que individualizar al protagonista, que no tiene por qué ser necesariamente persona ni uno solo. A ese protagonista X hay que hacerlo sujeto de frases del tipo «Es la historia de X, el cual...» que nos ayudan a verbalizar la narración, omitiendo detalles y secuencias accesorias. También hay que determinar los núcleos narrativos, que son los bloques del relato que cuentan acciones relacionadas entre sí por un lugar, etc. y que coincidirán con los temas.

7.6 **Lectura artística.** Es el conjunto de elementos que dan una significación precisa a la narración; es decir, todo lo que hace que la historia contada adquiera un sentido particular mediante el lenguaje cinematográfico (véanse los puntos 4 y 5, particularmente el 4.3).

7.7 **Lectura temática.** A lo largo de los dos niveles de lectura anteriores van surgiendo los temas de la película; es decir, se pasa de ver una historia concreta contada de un modo particular a ver una película que plantea unos temas o problemas más o menos universales dando unas respuestas determinadas. Precisamente el valor permanente de la obra de arte está en su capacidad para tratar cuestiones que puedan interesar a cualquier individuo de cualquier época.



## Abyss

**Título original:** The Abyss. **Producción:** Gale Anne Hurd para 20th Century Fox (EE.UU., 1989). **Guión y dirección:** James Cameron. **Fotografía:** Mikael Salomon. **Montaje:** Joel Goodman. **Dirección artística:** Leslie Dilley. **Música:** Alan Silvestri. **Interpretes:** Ed Harris (Bud Brigman), Mary Elizabeth Mastrantonio (Lindsey Brigman), Michael Biehn (Tte. Coffey), Leo Burmester (De Vries), Todd Graff (Alan «Hippy» Carnes), John B. Lloyd (Jammer Willis), J.C. Quinn (Sonny Dawson), Kimberly Scott (Lisa). **Duración:** 171 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años. (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Un submarino norteamericano tiene un misterioso accidente y se hunde cargado con armamento nuclear. El equipo militar de rescate pide la colaboración de los miembros de una plataforma petrolífera cercana, a cuyo frente están el técnico Bud y la ingeniera Lindsey. En una tormenta una grúa está a punto de terminar con la parte sumergida de la plataforma; los trabajadores de ésta se enfrentan al equipo militar de rescate porque prepara una bomba atómica para acabar con el submarino. En las profundidades los miembros de la plataforma descubren una forma de vida no humana e inteligente. En una nueva inundación, Lindsey tiene que dejarse ahogar para que Bud se salve. Para concluir la misión Bud ha de descender a 4.000 pies y se le acaba el oxígeno, pero es salvado misteriosamente.

**COMENTARIO CRÍTICO.** James Cameron está especializado en el cine de acción y ha mostrado su oficio en la filmación de secuencias con ritmo rápido en el manejo de los diversos elementos que tiene este tipo de cine. En su haber está *Alien*, los dos *Terminator* y *Mentiras arriesgadas*, estas tres últimas protagonizadas por los músculos de Schwarzenegger. Quiere esto decir que sus películas valen lo que vale el guión, muy poco en las de Schwarzzzy y bastante en las historias del inquietante «Alien». *Abyss* es una película de aventuras, con todos los elementos propios de este cine (persecuciones, grupo en tensión para lograr un objetivo, peligros inesperados, riesgos mortales, transformación de las personas a lo largo de esa misión) que participa de otros géneros, como el western (cabalgada de las naves submarinas) y tiene un final que se decanta claramente hacia la fábula. Cameron utiliza los espacios cerrados (pasillos, naves submarinas) con sabiduría narrativa; esos espacios son similares a los usados en *Alien*.

La realización cuenta con unas imágenes poderosas de fotografía espléndida con azules y claroscuros que vienen bien a la dramaturgia del filme. Pero lo más novedoso y conseguido es la banda de ruidos, con los ecos y la distorsión que tiene el sonido en el medio acuático, funciona como auténtica música. Asimismo hay que destacar la interpretación de los dos protagonistas, particularmente la de Mary Elizabeth Mastrantonio, quien con su apariencia frágil se adapta a un personaje que posee una enorme fortaleza interior. Todos estos elementos y el formato scope hacen de este filme una producción espectacular. No obstante, *Abyss* es un filme al que le sobran metros y hay secuencias decididamente alargadas, como la reanimación de Lindsey.

**TEMÁTICA.** Toda la película puede entenderse como un cuento de hadas o una metáfora cuya moraleja es que el ser humano está destruyendo el mundo (imágenes que el ser alienígena le muestra en una pantalla a Bud sobre la bomba atómica, las guerras, los campos de concentración del nazismo, los asesinatos en masa) y sólo el amor puede provocar detener esta dinámica genocida. Precisamente por el amor de Bud y Lindsay se detiene la ola gigantesca que va a anegar las ciudades en una catástrofe final. Como en el relato bíblico, ha bastado la existencia de una sola pareja de justos para detener la aniquilación. Al comienzo de la película se hace un paralelismo entre la tensión creada por submarinos rusos en la zona donde se ha hundido el submarino norteamericano con la «crisis de los misiles» instalados por la Unión Soviética en la isla de Cuba en los años sesenta. El peligro, se nos viene a decir, no está tanto en la realidad que se interpreta como hostil cuanto en nuestra predisposición a la respuesta violenta provocada por el miedo o la inseguridad.

● Lindsey y Bud son un matrimonio que ha pasado por dificultades y están en proceso de separación, pero la aventura dramática que viven les pone en la tesitura de rehacer sus vidas lo que consiguen cuando han de apostar a vida o muerte, literalmente, y lo hacen al final de la historia: primero Lindsay se deja ahogar y provocar un paro cardíaco y luego es Bud quien arriesga su vida para conseguir el objetivo. En ambos casos es el amor —como dice explícitamente el ser no humano— quien ha obrado la salvación milagrosa.

● El fondo submarino es un espacio abierto y, paradójicamente, claustrofóbico que funciona dramáticamente como auténtico espacio de frontera, es decir, como territorio límite



donde el misterio y lo desconocido provoca el asombro y, posteriormente, la transformación de los personajes. Exactamente como sucedía en el western más clásico. Cuando Lindsey dice a su marido «Cuando Coffey mira, no ve más que odio ahí abajo... Hay que cambiar las miradas» está expresando la necesidad de esa transformación y el hecho de que nosotros somos nuestro peor enemigo.

● En el cine de aventuras aparece como elemento recurrente la traición de un miembro del grupo en camino hacia una misión: la unidad de un equipo es esencial para lograr los objetivos propuestos. El traidor, que en otros relatos suele ser un loco o un ambicioso, es en esta película un militar obsesionado por cumplir unas órdenes más allá de lo razonable, con la ceguera de quien sospecha la existencia permanente de enemigos.

**DATOS DE INTERÉS.** Gala Anne Hurd, productora de la película recurrió nada menos que a un aforismo de Nietzsche, uno de los filósofos de la sospecha para presentar *Abyss* y explicar su título: «Cuando uno mira dentro del abismo, el abismo también mira dentro de él». Habrá que advertir al espectador que no sepa inglés que, lamentablemente, están sin traducir los diálogos que aparecen escritos en la pantalla con la que Bud se comunica con la plataforma en las últimas secuencias: un error porque nos roban el sentido de la comunicación que tiene con su esposa. La versión editada en vídeo por Fox Video en 1993 es media hora más larga que la estrenada comercialmente en las salas cuatro años antes. Son escasas las películas de ciencia-ficción donde los seres no humanos tienen bondad, entre ellas la célebre *E.T.* (Steven Spielberg, 1982). Por otra parte, el mundo de los mares como espacio desconocido fue explorado, cinematográficamente, por *Veinte mil leguas en viaje submarino* (Richard Fleisher, 1954).

## Acción judicial

**Título original:** Class Action. Producción: Ted Field, Scott Kroopf y Robert W. Cort (Interscope Com.) para 20th Century Fox (EE.UU., 1990). **Guión:** Carolyn Shelby, Christopher Ames y Samantha Shad. **Dirección:** Michael Apted. **Fotografía:** Conrad L. Hall. Montaje: Ian Crafford. **Dirección artística:** Todd Hollowell. Música: James Horner. **Interpretes:** Gene Hackman (Jedediah Tucker Ward), Mary Elizabeth Mastrantonio (Maggie Ward), Colin Fries (Michael Grazier), Joanna Merlin (Estelle Ward), Larry Fishburne (Nick), Donald Moffat (Quin), Jan Rubes (Pavel), Matt Clark, Fred Dalton Thompson. **Duración:** 115 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Jedediah Tucker es un abogado norteamericano que ha hecho carrera desde que, en los años sesenta, se comprometió en las luchas por los derechos civiles de las minorías marginadas. No mantiene muy buenas relaciones con su hija Maggie, también abogada, que trabaja para un prestigioso bufete de la ciudad. Ella le reprocha que haya sido infiel a su madre. Tras una celebración familiar y al comienzo de un juicio en el que padre e hija se ocupan de la defensa de las partes en litigio, la esposa de Tucker muere de un ataque cardíaco. Aparentemente se produce una reconciliación entre el padre y la hija, pero las diferencias profesionales ahondan la separación. En el juicio, Maggie comprueba los engaños y el juego sucio de su despacho a la hora de ocultar pruebas en las que se demuestra que la compañía de coches prefirió ser demandada e indemnizar a las víctimas de accidentes antes que subsanar el fallo de fabricación. Su padre le reprocha el que represente a los poderosos, en tanto él es el abogado de las víctimas. Llegado un momento Maggie ha de optar entre ser fiel a su conciencia y hacer valer la verdad o callar para poder hacer una carrera profesional que ha iniciado con brillantez.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Michael Apted es un director británico que alcanzó cierto éxito con *Gorilas en la niebla* (1988) tras iniciarse en el audiovisual trabajando para la televisión, donde ha rodado filmes dedicados a figuras del rock. Con esta película, magníficamente interpretada por Sigourney Weaver, Apted entra de lleno en la industria. Posteriormente ha filmado *Cora-zón trueno* (1992), una interesante indagación en la cultura y los modos de vida de los indios norteamericanos en la actualidad.



*Acción judicial* es una película que combina el drama y la intriga de un modo eficaz. Apenas hay trucos de guión: únicamente al final se hurta al espectador una información con el fin de hacer el desenlace más espectacular. La narración dosifica con habilidad los distintos momentos dramáticos, aunque algunos sean tan previsibles como la reconciliación a que provisionalmente llegan padre e hija tras la muerte de la esposa y madre. La interpretación de Gene Hackman y M. E. Mastrantonio es poderosa y mantiene el interés a lo largo de todo el relato. Hackman muestra una madurez llena de matices, tanto cuando quiere hacer de su personaje un hombre sensible bajo la coraza de profesional seguro de sí mismo como cuando exhibe su fanfarronería. Las localizaciones están muy estudiadas, contrastando la arquitectura «moderna» del bufete prestigioso donde trabaja Maggie con los espacios clásicos de la Audiencia y con el despacho pequeño y vulgar de los abogados pobres.

**TEMÁTICA.** Dos cuestiones centrales —interrelacionadas con eficacia dramática— constituyen el tema de *Acción judicial*: por una parte la honradez profesional y la necesidad de ser coherentes con unos principios éticos de compromiso con los demás; y, por la otra, la tensión entre fidelidad y libertad en las relaciones entre padres e hijos cuando estos han llegado a la adultez.

● La rivalidad entre padre e hija se acentúa por el caso profesional que les enfrenta, pero es previa y responde, en buena medida, al hecho de que el padre no acepta la plena emancipación de su hija (referencias a cuando era niña, exhibiciones de paternalismo fuera de lugar) mientras que ella adopta una actitud un tanto adolescente de oponerse, por principio, a cualquier opinión o decisión de su padre. Es decir, Maggie busca su identidad por la vía de negar la de su padre. Probablemente porque, en el fondo, ella siente que es muy parecida a su padre y, de un modo inmaduro, cree que su adultez consiste en tener una personalidad muy diferenciada de la de su progenitor. Efectivamente, ambos tienen un carácter fuerte y se muestran seguros de sí mismos y hasta un punto soberbios.

● En este sentido, el enfrentamiento no es sólo de tipo afectivo-familiar. Maggie tiene relativamente razón en reprochar a su padre la infidelidad con su madre, dado que su esposa le perdonó. Más allá de este hecho, lo que los separa son dos concepciones de la vida. El padre siente que su hija trata de hacer carrera profesional desde un lugar social que defiende intere-

ses contra los que él siempre luchó. La ironía que emplea con la joven no es sino un modo de oponerse a que inicie un camino que se sitúa en las antípodas del compromiso con las minorías y con los derechos civiles que sostuvo durante toda su vida. Por otra parte, Maggie demuestra ser muy adulta cuando critica a su padre que ese compromiso no era tan altruista como aparentaba, sino que su padre ha sido capaz de manipular a las personas para triunfar y ser portada de la revista «Time».

● La ética profesional de la abogacía es una de las cuestiones —de enorme actualidad— que plantea *Acción judicial*. Lo hace desde dos perspectivas: por una parte está la deontología profesional, la necesidad de ser honrados y no saltarse las leyes en ningún momento, incluso a costa del fracaso profesional (Michael, el jefe inmediato y amante de Maggie acaba siendo descubierto en su engaño). Por otra, la ética del abogado que no es un profesional aséptico, sino que cuando asume un caso se compromete en la defensa de unos determinados intereses que pueden colisionar con su sentido de la justicia o con su compromiso cívico. Este punto es difícil, como vemos en Maggie, quien tiene que tomar una decisión comprometida en la que, al final, renuncia a una carrera brillante para ser fiel a la verdad y a su sentido de la justicia.

● En la película hay también una fuerte crítica a la lógica empresarial que, en el extremo, es capaz de sacrificar vidas humanas si ello sale económicamente más barato. La Argo Motors encarga un informe al técnico de riesgos y, en función de los resultados económicos, opta por no cambiar el circuito eléctrico causante de los incendios del coche dado que es más barato esperar un pleito e indemnizar a las víctimas. Este punto es importante subrayarlo porque no abundan las películas que tratan esta cuestión a pesar de los datos de la realidad (por ejemplo, casos de contaminación medioambiental).

● Aunque no hay un desarrollo grande, la historia de (falso) amor de Maggie y Michael muestra, desde otro punto de vista, contrapuesto al del padre, cómo las relaciones afectivas pueden venir viciadas por las relaciones profesionales. Se subraya cómo lo profesional prevalece, lo que hace pensar que la relación afectiva se asentaba en intereses espúrios.



## El aceite de la vida

**Título original:** Lorenzo's oil. **Producción:** Doug Mitchell y George Miller para Universal (EE.UU., 1992). **Dirección:** George Miller. **Guión:** G. Miller y Nick Enright. **Fotografía:** John Seale. Montaje: R. Francis-Bruce, M. D'Arcy. **Dirección artística:** Kristi Zea. **Música:** diversos fragmentos de Verdi, Sviridov, Mahler, Barber, Bellini y otros. **Interpretes:** Nick Nolte (Augusto Odone), Susan Sarandon (Michaela Odone), Peter Ustinov (profesor Nikolais), Kathleen Wilhoite (Deirdre Murphy), Gerry Bamman (doctor Judalon), Margo Martindale (Wendy Gimble), James Rebhorn (Ellard Muscatine), Ann Hearn (Loretta Muscatine). **Duración:** 130 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** *El aceite de la vida* cuenta la historia real sucedida al matrimonio Odone hace apenas diez años: una pareja que lucha como sólo el amor de los padres es capaz, para salvar la vida de su hijo, a quien se le ha diagnosticado una extraña enfermedad hereditaria llamada adrenoleucodistrofia (ALD), que se manifiesta entre los 5 y los 10 años y que se caracteriza por la progresiva paralización de las funciones motoras reguladas por el cerebro debido a la pérdida de la mielina que recubre las neuronas, hasta la muerte del individuo. La película es el relato pormenorizado del drama de los Odone, desde el momento en que su hijo Lorenzo comienza a notar los primeros síntomas hasta que se descubre un tipo especial de aceite que es capaz de frenar la enfermedad —hasta ese momento tenida como incurable— contando, para ello, el director, con los auténticos protagonistas.

**COMENTARIO CRÍTICO.** George Miller es un médico australiano que dejó su profesión para dedicarse al cine; como director rodó la serie *Mad Max*, un producto de ficción futurista «sucio», muy al gusto de los ochenta, que dio fama al actor Mel Gibson; posteriormente ha trabajado en Estados Unidos, rodando *Las brujas de Eastwick*, y en su país como productor. Tras cinco años, vuelve a la dirección con un tipo de película muy distinto, que, en cierta forma, supone un ajuste de cuentas con su anterior profesión.

Miller tiene un arranque efectista y de gran impacto visual en todo el comienzo de la película, rodado con una economía de imágenes notable, pero excesivamente superficial. En el meollo del relato, por el contrario, repite algunas ideas (el esfuerzo de los padres por salvar la vida de Lorenzo, el prestigio

investigador de los médicos, la necesidad de tratar al chico como si estuviera consciente) de formas distintas, cansando un poco al espectador, quien esperaría que el relato se abriera a otras posibilidades apenas exploradas, como profundizar en los dos protagonistas o en su relación modificada por la enfermedad del chico, indagar más en el funcionamiento de los investigadores médicos, en los otros padres con chicos que padecen la ALD, etc. De los aspectos técnicos sólo cabe subrayar el recital interpretativo de Susan Sarandon, con una madurez profesional impecable, mucho más que el de Nick Nolte, que repite algunos tics, como el de mirar por encima de las gafas.

Con todo, *El aceite de la vida* es una película con buen pulso —a pesar de alguna secuencia demasiado evidente, como la exhibición del niño en el aula médica— que evita dos tentaciones claras: el morbo y la exageración al reflejar el dolor humano incommensurable de unos padres que ven morir despacio a su hijo y el maniqueísmo de presentar la historia como el triunfo del bien (amor paternal capaz de una lucha sobrehumana) sobre el mal (interés del estatuto médico y científico que desconoce el dolor personal). En este punto, la película es honrada al exponer los puntos de vista diferentes, sobre todo, en todo el relato de la investigación y valor terapéutico de los aceites. A una película que trata de reflejar una historia real se le pueden poner dos «reparos»: la historia de los Odone no es nada probable —lo verosímil no siempre coincide con lo real— y el final, a tenor de lo que sabemos, es demasiado esperanzado, pues la enfermedad está lejos de ser vencida.

**TEMÁTICA.** La película invita a varias reflexiones: la capacidad del amor para elevar al sujeto por encima de su desconocimiento; desmitificar la falsa seguridad de la clase médica y poner de relieve los intereses (la rentabilidad) que subyacen a las investigaciones biomédicas; la dificultad para el creyente en Dios de aceptar la mal definitiva; la tentación del abandono de toda esperanza y la eutanasia; la culpabilidad de la madre que transmite al hijo la enfermedad... Todos ellos son elementos muy presentes en los debates sobre bioética que tanto abundan hoy.

● La historia, en su conjunto, es más la lucha de los padres ante la muerte anunciada de su hijo que la propia historia de la enfermedad. Al comienzo de la película un rótulo nos sitúa en esa perspectiva: «El sentido de la vida estaba sólo en la lucha. El triunfo o la derrota están en manos de los dioses. Así pues, ¡celebremos la lucha!» (canción de guerrero swahili). Por



ello, el filme ha de entenderse —más allá del caso concreto e histórico de la familia Odone— como una apuesta por la esperanza y la fe en la capacidad del ser humano para sobreponerse a todo derrotismo: todo un mensaje vitalista que tiene una enorme trascendencia educativa en ciertos momentos de desencanto social. La contraposición entre los métodos médicos o científicos y el tesón del amor paternal es un caso de la tensión entre razón y pasión que viene a ejemplificar cómo hay «razones del corazón que no conoce la razón» y que, sin embargo, acaban teniendo peso en la propia ciencia. La lucha sin tregua del matrimonio Odone es un modelo de compromiso con su hijo que no renuncia a nada y asume personalmente todos los aspectos de la enfermedad.

- Hay en esa lucha una sabia desconfianza hacia la medicina —sobre todo cuando la medicina se muestra impotente— y hacia la ciencia que se mueve inevitablemente por casos estadísticos, subvenciones, etc. pero que no vive en su carne el drama humano.

- El cariño como terapia (interrelación cuerpo-mente) aparece reiteradamente, como en otros filmes recientes.

**DATOS DE INTERÉS.** La historia reflejada por *El aceite de la vida* tiene esa garra tan querida por el cine de siempre —particularmente el norteamericano— de la lucha y el triunfo del ser humano que se enfrenta a imposibles y que, en esa batalla, se crece hasta límites insospechados; es decir, la misma mentalidad del colono del «western». Son muchos los títulos que ofrecen historias de lucha por la supervivencia y fes ciegas en las posibilidades del ser humano para superar las peores condiciones o los estigmas más lacerantes.

Frente al estándar de noventa minutos de duración que ha tenido el cine hasta hace poco, esta película se inscribe en la nueva tendencia de alargar los guiones y añadir treinta o cuarenta minutos más de proyección sin que la historia lo requiera ni el espectador lo agradezca. De hecho, un filme como *El aceite de la vida* ganaría en agilidad narrativa suprimiendo algunas redundancias.

## Algo para recordar

**Título original:** Sleepless in Seattle. **Producción:** Big Onion Prod. y Gary Foster Production para Tri-Star Pictures (EE.UU., 1993). **Guión:** Nora Ephron, David S. Ward y Jeff Arch, según un argumento de Jeff Arch. **Dirección:** Nora Ephron. **Fotografía:** Sven Nykvist. **Montaje:** Robert Reitano. **Dirección artística:** Jeffrey Townsend. **Música:** Marc Shaiman. **Intérpretes:** Tom Hanks (Sam Baldwin), Meg Ryan (Annie Reed), Bill Pullman (Walter), Ross Malinger (Jonah), Rosie O'Donnell (Becky), Gaby Hoffman (Jessica), Rita Wilson (Suzy), Rob Reiner (Jay). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Sam Baldwin es un joven arquitecto que vive en un estado de profunda melancolía. Su esposa murió dieciocho meses atrás, pero ni el cambio de ciudad (de Chicago se trasladó a Seattle), ni su trabajo, ni el cuidado de su hijo Jonah han conseguido que deje de pensar en su mujer a cada momento. El día de Nochebuena, Jonah llama a un programa radiofónico para expresar su deseo: que su padre encuentre otra esposa a la que pueda querer. La historia de Sam y Jonah, difundida a todo el país a través de las ondas, conmueve a miles de corazones femeninos que se apresuran a escribir al «Desvelado de Seattle», nombre con el que Sam es denominado en el programa. Entre esas mujeres se encuentra Annie, una joven de Baltimore que se cree feliz (tiene un buen trabajo y va a casarse con un hombre encantador), pero que siente que algo muy fuerte ha nacido en su interior al escuchar las palabras de Jonah y de Sam.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Algo para recordar* es algo así como el buque insignia (por el gran éxito que tuvo en las taquillas de todo el mundo) de un grupo de películas que pretenden recuperar el tono de las comedias y los melodramas románticos que se hacían en el Hollywood de los años 50. Otros títulos encuadrables en esa especie de «operación nostalgia» serían *El padre de la novia*, *Nacida ayer*, *Un asunto de amor* o *Sólo tú*, entre otras.

Nora Ephron, la directora de este film, es una antigua militante feminista que saltó a la fama cuando escribió una venenosa radiografía de su propio matrimonio (estuvo casa con Carl Bernstein, uno de los dos periodistas que destaparon el caso Watergate) que, con el título de *Se acabó el pastel* fue llevada al cine, con Jack Nicholson y Meryl Streep como protagonistas. No



parece con tales antecedentes, la más indicada para fabricar una historia romántica «como las de antes», pero ahí está la película para desmentirlo. Con todo, es posible detectar una cierta ambigüedad a lo largo de todo el relato, como para sospechar que Ephron ha querido jugar a dos barajas (cuestión que desarrollaremos en el apartado Temática). En *Algo para recordar* merece la pena destacar sobre todo un guión hábil y bien escrito (Nora Ephron es bastante mejor guionista que directora), aunque contenga alguna que otra torpeza, como ese detective que Annie contrata y que no llegamos a comprender qué función tiene en el argumento. También es de agradecer que nunca se intente forzar la comicidad ni el drama: no pretende ser una película de carcajada ni de llanto fácil, sino más bien de sonrisa y una cierta emoción. Meg Ryan borda su personaje y lo hace creíble, pero da la impresión de que a Tom Hanks podían haberle sacado algo más de partido.

**TEMÁTICA.** Si, como se ha dicho, *Algo para recordar* quiere recuperar el espíritu de las historias románticas de los años 50, sus personajes, que viven en los descreídos años 90, lo que tratan de descubrir es si en verdad existe aquel amor del que hablaban las películas de antaño. Nora Ephron resume bien este sentimiento: «Para muchos de los que hemos crecido viendo estas películas, la idea del amor está basada en lo que vimos en ellas de pequeños y en los artistas que idealizamos».

● ¿Cómo es esa idea del amor? La película nos da cuenta de ella a través del personaje de Annie. La joven cree que es feliz y cree estar enamorada. Solo que el amor en las películas que más le fascinan (y sobre todo en la emblemática *Tú y yo*) es de otra forma. Ella, en su relación con Walter, nunca ha sentido esa llamada del destino, ese flechazo, esa magia instantánea que, al parecer, forman los requisitos del Gran Amor. Y seguramente nunca se hubiera preocupado por ello, de no ser porque al oír a Sam por la radio, cree reconocer en su interior algunas de esas señales de las que sólo tenía referencias a través de las películas. Entonces se le plantea la duda ¿de verdad son auténticas esas señales? ¿debe de creer en ellas?

● Evidentemente, esas señales le vienen por medio de un personaje (Sam), fundamentalmente romántico que además parece haber conocido ese Gran Amor. De su boca salen frases deslumbrantes en su sencillez: «Dígame que tenía de especial su mujer», pregunta la locutora, «¿Cuánto dura su programa?», responde Sam.

● En otro momento Sam identifica amor con hogar, el refugio perfecto, el amparo de toda aflicción, al narrar así el encuentro con su mujer: «la primera vez que la toqué fue como llegar a casa, solo que a una a casa que nunca había visto». ¿Puede pedirle algo más romántico y a la vez más entrañablemente familiar?

● El problema es: ¿puede un hombre que ha vivido el Gran Amor volver a enamorarse? La locutora ofrece la respuesta: «Las personas que han amado alguna vez están más predispuestas a volver a amar; las segundas oportunidades son posibles».

● Annie está pues en condiciones de experimentar un amor como el de las películas. Uno a uno se van cumpliendo todos los requisitos, todas las señales. El propio Sam las experimenta cada vez que ve a Annie (primero en el aeropuerto, luego en la carretera). El amor de las películas existe en realidad... ¿O esto no es más que otra película?

● He aquí el juego sutil en el que a menudo parece recrearse *Algo para recordar*. Por un lado contar una historia romántica con todos sus ingredientes. Al tiempo que, cínicamente, se nos habla de otra cosa: de la influencia que ha tenido el cine, y en especial las películas de amor, en las personas, en su forma de entender el romanticismo y el sentimiento amoroso; de cómo lo que creen saber del amor lo aprendieron en una pantalla que no hacía, muchas veces, sino falsear la realidad.

● Está claro que el éxito de la película se debió a que la inmensa mayoría de sus espectadores gozaron en ella la historia romántica que es en su superficie. Pero no por eso deja de existir al mismo tiempo una ironía sutil sobre todo lo que cuenta. Hasta el punto de que si los responsables de la película hubiesen amplificado su registro sardónico, *Algo para recordar* habría podido ser una sarcástica comedia sobre la manipulación ejercida por el cine en la educación sentimental de las gentes. La película, en todo caso, permite quedarse con cualquiera de las dos opciones. E incluso con las dos.

**DATOS DE INTERÉS.** Al calor del éxito de *Algo para recordar*, la película *Tú y yo* conoció un resurgimiento insospechado. El film volvió a ser editado en vídeo, y se hizo una nueva versión *Un asunto de amor*, protagonizada por Warren Beatty y Anette Bening.



## Algunos hombres buenos

**Título original:** A Few Good Men. **Producción:** David Brown, Rob Reiner y Andrew Scheinman para Castle Rock Ent. (EE.UU., 1992). **Guión:** Aaron Sorkin, según su obra teatral. **Dirección:** Rob Reiner. **Fotografía:** Robert Richardson. **Montaje:** Robert Leighton. **Dirección artística:** J. Michael Riva. **Música:** Marc Shalman. **Interpretes:** Tom Cruise (Daniel Kaffee), Jack Nicholson (Nathan R. Jessep), Demi Moore (Joanne Galloway), Kevin Bacon (Jack Ross), Kiefer Sutherland (Jonathan James Kendrick), Kevin Pollack (Sam Weinberg), J. T. Walsh (Matthew Markinson), James Marshall (Louden Downey), Wolfgang Bodison (Lance Dawson). **Duración:** 132 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Un soldado ha resultado muerto, en la base militar norteamericana de Guantánamo (Cuba), en el transcurso de un castigo, infligido por dos de sus compañeros. La acción tiene todas las trazas de ser una consecuencia del llamado «código rojo», una especie de disciplina interna, al margen de las leyes militares y terminantemente prohibida por el propio estamento castrense, que los mismos soldados ejercen sobre sus compañeros más negligentes o torpes. Los informes emitidos por los superiores de la base hablan, en cambio, de un acto de venganza: la víctima había acusado a uno de ellos de haber disparado contra el lado cubano mientras estaba de guardia. Tres letrados de la armada se harán cargo de la defensa de los acusados y tratarán de llegar hasta el final en la averiguación de los hechos.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Rob Reiner es un sólido cineasta que ha demostrado su pericia en géneros tan diversos como la comedia (*Cuando Harry encontró a Sally*), el drama juvenil (*Cuenta conmigo*), el terror (*Misery*), la aventura fantástica (*La princesa prometida*) o el melodrama sentimental (*El presidente y miss Wade*).

Con *Algunos hombres buenos* abordó otro género de especial solera: el film judicial. Y lo hizo a lo grande: una película de gran presupuesto, con un reparto de primera fila y un puñado de temas a tratar de los considerados importantes.

De antemano, contaba con un estudiado guión que escribió el dramaturgo Aaron Sorkin, basado en su propia obra teatral: un éxito en Broadway que alcanzó las 500 representaciones. Siempre es un mérito en estos casos que no se note la procedencia teatral, y desde luego aquí no se nota en absoluto. Reiner supo

además extraer una buena interpretación de sus actores (Nicholson principalmente) y aplicar concienzudamente, con soltura y solvencia, las recetas narrativas que rigen en este tipo de films (investigación rutinaria que se torna apasionante, sospechas, testigos que desaparecen, testigos sorpresas, descubrimientos de última hora etc.) El resultado es una película de muy largo metraje, pero narrada con buen ritmo y progresiva tensión, que se ve sin una desmayo en el interés.

Otra cosa es que su mensaje, su crítica o sencillamente, los temas que trata, posean esa profundidad o esa capacidad de disección que a primera vista podría pensarse en una historia que pone en el banquillo de los acusados a unas cuantas singularidades de la mentalidad militar. Y aunque se dijo que la película no gustó en el Pentágono, es poco probable que llegara realmente a molestar.

**TEMÁTICA.** Las dos escenas iniciales delimitan cual va a ser el territorio temático de la película. La primera es una exhibición donde los soldados realizan con sus armas una impresionante serie de ejercicios malabares, y sugiere la idea de maquinaria perfecta, de férrea y fanática disciplina. La segunda muestra a dos «marines» aplicando un severo castigo a un compañero, y nos da cuenta de que bajo la apariencia brillante y luminosa de los desfiles, existe un submundo sórdido y tenebroso... que contribuye, tal vez, al lustre del primero.

● *Algunos hombres buenos* registra el enfrentamiento de dos códigos de conducta dentro del ámbito militar: el que está sancionado por la ley y otro que rige en la vida cotidiana de los soldados. También de dos formas de entender el servicio a la patria: una que exige limpieza y claridad en los métodos y otra que no duda en apelar a procedimientos ilegales convencida de que el fin justifica los medios.

● La película se sitúa ideológicamente al lado de los primeros, pero resulta encomiable la forma como deja que cada personaje defienda su postura. Nadie es portador de la verdad ni tiene toda la razón. Y, según con la mentalidad que se les observe, ningún personaje es del todo positivo.

● Kaffee al principio se muestra en toda su frivolidad, confiado en su pericia como litigante marrullero y pactista; y cuando decide llegar al fondo y jugarse su carrera pueden más en su decisión sus conflictos personales (la sombra de su padre cuya memoria no cesa de atormentarle) que el deseo de que resplandezca la justicia.



● La capitán Galloway, si busca el triunfo de la justicia, pero las razones de su empeño pueden parecer un tanto pueriles y patriotas: defender a esos valientes muchachos que nos protegen de los perversos cubanos. Y no deja de ser curioso, quizá debido a esa mentalidad simplista, que a pesar de tener mayor graduación que Kaffee, se comporte siempre como si fuera inferior. Por su parte, Sam, el tercer miembro de la defensa, está moralmente convencido de que sus clientes merecen ser castigados, sin tener en cuenta sus atenuantes. Pese a ello, se comporta como un «profesional» y pone todo de su parte para que salgan libres.

● Dentro de esta ambigüedad se sitúa también la mirada con que la película se adentra en el mundo militar, un estamento al que jamás se cuestiona, aunque si se pongan en tela de juicio algunos comportamientos, como el machismo, la paranoia («hay cuatro mil cubanos adiestrados para matarme»), o ciertas formas de entender el honor (el ritual suicidio de Markinson).

● Se critica también ese ciego concepto de disciplina convertida en código de honor para los soldados (lo que otros llamarían «un lavado de cerebro»). Los dos acusados son mostrados como individuos robotizados que no tienen otra cosa a la que agarrarse, que ese código. Ellos son las víctimas de la historia: perdedores sociales (son expulsados del ejército) y morales (su único argumento, actuar cumpliendo con su deber, es rebatido).

● Por eso resulta un paño caliente, que pretende suavizar la dureza de este final, la declaración del cabo Dawson, comprendiendo y asumiendo su error, pues no se corresponde en absoluto a la tipología hasta entonces mostrada del personaje.

● Y es que, ya se ha dicho, la película no se propone cuestionar la mentalidad militar. De hecho, son militares los encargados de retirar las manzanas podridas. Es decir, la raíz del problema ha estado en las conductas individuales nunca en el propio sistema. Y lo que triunfa después de todo es el aparato legal norteamericano.

**DATOS DE INTERÉS.** El género de juicios castrenses tiene antecedentes como *El motín del Caine*, *Vencedores y vencidos* o *La ejecución del soldado Slovik*. Pero los títulos más críticos con la mentalidad militar son sin duda *Rey y Patria* y *Senderos de gloria*.

## Annie

**Título original:** Annie. **Producción:** Ray Stark para Columbia, EE.UU., 1982. **Guión:** Carol Sobieski, basado en la obra teatral de Thomas Meenan, derivada del comic «Little Orphan Annie», de Harold Gray. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** Richard Moore. **Montaje:** Michael A. Stevenson. **Dirección artística:** Robert Guerra. **Música:** Charles Strouse y Martin Charnin. **Intérpretes:** Aileen Quinn (Annie), Albert Finney (Oliver Warbucks), Carol Burnett (Miss Hannigan), Bernadette Peters (Lily St. Regis), Ann Reinking (Grace Farrell), Tim Curry (Rooster), Geoffrey Holder (Punjab), Edward Herrmann (Franklin D. Roosevelt), Peter Marshall (Bert Healy), Roger Minami (Asp). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA)(OCIC).

**ARGUMENTO.** Nueva York, años treinta. Annie es una niña de diez años que vive en un miserable orfanato dirigido por la irascible y alcoholizada Miss Hannigan. La pequeña sueña con el día en que sus padres, que la abandonaron siendo un bebé a las puertas del orfanato, vuelvan a buscarla. Entretanto intenta sobrevivir, igual que sus compañeras, a las duras condiciones de vida a las que están sometidas, permitiéndose de vez en cuando intentos de fuga que siempre acaban en fracaso. Pero un día la secretaria del multimillonario Oliver Warbucks acude al orfanato para invitar a una de las niñas a pasar una semana en la lujosísima mansión del hombre más rico del país. Annie resultará elegida y desde ese momento su vida va a dar un giro radical...

**COMENTARIO CRÍTICO.** La pelirroja Annie fue primero la heroína de una tira de comics que durante décadas gozó de un gran éxito en Estados Unidos. En los años ochenta, el personaje fue objeto de una adaptación teatral, en forma de comedia musical, que triunfó en Broadway, y de ahí surgió el proyecto de trasladar la obra a la gran pantalla. John Huston fue el encargado de dirigirlo. La noticia causó gran sorpresa, pues en esta tierna historia de la huerfanita y su perro, nada hay que guarde relación con los personajes, obsesiones y temas habitualmente tratados por el ya veterano cineasta (véanse en esta colección los títulos *La Reina de África* y *El hombre que pudo reinar*). Contaba entonces 76 años y nunca había rodado una película musical. El resultado, no obstante, puede considerarse enormemente positivo, pues Annie es una película muy bien rodada, magníficamente interpretada, perfecta de ritmo y con momentos en los que prende la chispa del cine de calidad.



Annie recuerda a las comedias de Frank Capra y también a *Oliver Twist*, de Dickens, del que se han tomado prestados no pocos elementos dramáticos. En el campo musical son evidentes las referencias coreográficas a grandes maestros de la especialidad como Busby Berkeley (la secuencia del cine) o Stanley Donen.

Se nota además la mano de Huston a la hora de contener los excesos sentimentales a que la historia hubiera podido dar lugar. El humor nunca deja de estar presente, suavizando y arropando con divertidos gags, situaciones tan penosas y sórdidas como la vida en el orfanato, o personajes tan siniestros (de haber seguido la escuela de Dickens) como Miss Hannigan y sus compinches.

No hay que olvidar que *Annie* quiere ser, sobre todo, un moderno cuento de hadas con mucha música.

**TEMÁTICA.** El clima social en el que transcurren las aventuras de la Annie del comic (años 30 y 40) es el de la época de la Depresión y de las reformas económicas del presidente Roosevelt, en lo que se llamó la política del «New Deal». De hecho, las tiras que se publicaban semanalmente en los principales diarios del país permitieron a su autor, Harold Gray, ejercer durante muchos años una feroz crítica política y social (de carácter ultraconservador) desde una privilegiada tribuna que llegaba a millones de ciudadanos. Nada es inocente en el campo de la creación artística; y hasta un tebeo sobre las andanzas de una pobre huerfanita puede llegar a tener, como fue el caso de *Annie*, una gran transcendencia social.

● El caso de la película (y de la obra teatral en la que se basa) es bien distinto. No sólo porque ha perdido su carácter de crónica social, sino porque sus intenciones no van mucho más allá de fabricar un entretenimiento que tiene como referencia un personaje entrañable para muchos norteamericanos que crecieron emocionándose con sus desdichas y aventuras.

● Cabe señalar como curiosidad la traición cometida al espíritu del comic, pues en aquél se atacaba furibundamente el programa económico de Roosevelt, mientras que en el musical, la figura del polémico presidente aparece aparentemente ensalzada. Y decimos aparentemente, pues la discutida secuencia en la que el presidente, el millonario y la huerfanita cantan «Mañana» es, en su propia y disparatada esencia, lo suficientemente ambigua como para prestarse a distintas interpretaciones. Desde un homenaje sentimental y un tanto cursi a un político bieninten-

cionado, hasta una sarcástica revisión de una época que miraba al futuro con esperanza (tema de la famosa canción): un futuro cuyo destino era la peor guerra que ha conocido la humanidad.

● Pese a que tanto el clima social como los personajes son intrínsecamente norteamericanos, el éxito de *Annie* en otros pueblos se entiende por su hábil envoltura en el ropaje de los cuentos de hadas. Así es fácil identificar a Warbucks con el ogro del castillo; a miss Hannigan (una divertida Carol Burnett que hace real el dicho de «beberse hasta el agua de los floreros»), como a la bruja malvada que al final se arrepiente; a sus compinches, como a los aliados diabólicos de toda hechicera; a Lily la secretaria, como al hada madrina; a Punjab como el genio de la lámpara, etc. Todo un homenaje a los cuentos clásicos, donde siempre cabe la bondad, el arrepentimiento y el triunfo del bien sobre el mal.

● Y como en los cuentos, uno de los temas principales lo constituye la exaltación o la condena de las cualidades de sus personajes. En este caso, todas positivas en una Annie que es solidaria, valiente, protectora de sus compañeras, defensora de los animales, generosa y sumamente honesta y fiel con sus ideales.

● Es justamente esa lealtad de la huérfana para con sus propios sueños la que desencadena el conflicto. Lejos de acomodarse a la opulenta vida que le ofrece el millonario (a quien además ha tomado cariño), Annie renuncia a ella para seguir esperando a unos padres a los que nunca ha conocido, pero con los que ha soñado toda su vida.

● El deseo de ayudarla por la vía rápida, por parte de Warbucks, desata una oleada de egoísmo y a Annie le llueven padres por todas partes. La niña comprenderá al final que el amor es más importante que la sangre y acabará aceptando el nuevo medallón (símbolo de su fidelidad a un sueño) de manos del millonario.

**DATOS DE INTERÉS.** El musical *Annie* fue representado en España, bajo la dirección de J.J. Alonso Millán. Fueron el propio Millán y los intérpretes de la obra los encargados de la versión española de la película, mucho más afortunada que las de otros musicales que fueron destrozados en el doblaje.



## A propósito de Henry

**Título original:** Regarding Henry. **Producción:** Mike Nichols y Scott Rudin para Paramount Pictures (EE.UU., 1991). **Dirección:** Mike Nichols. **Guión:** Jeffrey Abrams. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. **Montaje:** Sam O'Steen. **Dirección artística:** Tony Walton. **Música:** Hans Zimmer. **Intérpretes:** Harrison Ford (Henry), Annette Bening (Sarah), Mikki Allen (Rachel), Bill Nunn (Bradley), Donald Moffat (Charlie). **Duración:** 107 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA); Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Henry Turner es un abogado prestigioso y brillante que vive para su trabajo. Una noche va a comprar tabaco recibe unos disparos en el atraco a un supermercado. A consecuencia de ello su cerebro queda dañado fatalmente. Tras pasar un tiempo en coma, despierta sin recordar nada, con una amnesia total sobre su vida pasada. Progresivamente ha de aprender a moverse, comer, leer, etc. al principio sin muchas esperanzas, luego, gracias a un fisioterapeuta que sabe tratarle, con mucho tesón. Llega a su casa y se siente como un extraño; no se reconoce a sí mismo y hasta ha de preguntar por las cosas que le gustaban. Trata de reincorporarse a su trabajo en el bufete, pero no se identifica ni con lo que hacía ni con las personas que le rodean. En este momento es como un niño, interesado por la verdad y la bondad, antes que por el éxito a cualquier precio. Esta metamorfosis le permite conocer la deteriorada situación familiar que ha vivido: una esposa infiel —a la que él correspondía con otra infidelidad— y una hija escasamente querida.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Estamos ante una película que funciona bien, incluso puede gustar mucho. Hay todo un recital a cargo de los actores protagonistas, sobre todo Harrison Ford, un tipo de cómico que nunca defrauda, aunque esté más dotado para la comedia, salvo cuando tiene ante sí a un director exigente, como Roman Polanski en *Frenético*. Pero no le anda lejos Annette Bening, en un papel de mujer de su casa nada fácil y, sobre todo, muy opuesto a los que le han dado fama en *Valmont* y *Los timadores*. La música no es especialmente inspirada; por el contrario la dirección artística tiene garra y brillantez, aunque en alguna secuencia —hospital de urgencias— se busca una localización realista no del todo coherente con el tono del relato.

El guión subraya con el progreso narrativo el proceso dramático que vive el protagonista, manteniendo una precisión milimétrica en la concepción de las secuencias, sobre todo al principio. Sin demasiada inspiración, pero con la suficiente profesionalidad nos cuenta esta historia sin aristas, evitando toda sorpresa a un público que sabe lo que va a ver. Hay pequeños trucos, como ahorrar al espectador al comienzo los datos sobre los adulterios para hacer un final más brillante; o la «injusticia» que comete Henry en el juicio que inicia la película, con el fin de restaurar después la equidad, y vengarse del jefe del bufete, sin dar pie al espectador a pensar que se trata de tal venganza. Es decir, el director, Mike Nichols, ha optado por un tratamiento dramático optimista con ribetes de comedia, dulcificando un argumento que, en sí, difícilmente puede sustraernos algunos aspectos casi de tragedia. Nichols parece elegir la vía de sus últimas películas (*Se acabó el pastel*, *Armas de mujer*) antes que de las primeras (*¿Quién teme a Virginia Wolf?*, *El graduado*), donde podía haber otro tratamiento. Creo que esta opción por un tono un tanto de «americanada» resta fuerza a un argumento con evidente interés. Por momentos —secuencias de la rehabilitación, el personaje del fisioterapeuta— parece que estamos viendo un telefilme de minusválidos con «happy end» previsible. *A propósito de Henry* gusta, porque gustan los actores, está bien realizada y cuenta una historia con interés. Pero está muy lejos de ser cine con voluntad de obra maestra.

**TEMÁTICA.** Se ha dicho que con esta película viene de Hollywood una moda «antiyupple»; es decir, que se busca una crítica del profesional de éxito, ávido de dinero y una vida sofisticada. La crítica viene matizada en cuanto se subraya cómo el afán de trabajo puede deteriorar las relaciones personales, sobre todo dentro de la familia. Hay, más bien, una infancia recuperada, volver a ser niños para disfrutar de las pequeñas cosas y dejar a un lado el trabajo. Este mensaje, bastante elemental, está insuficientemente justificado en la peripecia vital del protagonista.

● Por otra parte, hay una crítica a la hipocresía socialmente aceptada en profesiones como los abogados, dispuestos a ocultar pruebas y falsificar la verdad siempre que convenga a los intereses de sus clientes. Se constata de que la verdad está subordinada al dinero. El «nuevo» Henry se enfrenta con horror a su antigua profesión, deprimido porque no le gusta lo que era.



● No se dan las razones de la metamorfosis que experimenta Henry a partir del accidente. En el gran cine de todos los tiempos los protagonistas cambian mediante la acción dramática, como sucede en esta película, pero hay siempre un hecho que lo justifica. En este caso los disparos que recibe parecen un accidente estúpido... La mutación de Henry acaba siendo una huida de este mundo, una llegada a un Paraíso o Naturaleza más deseados que entrevistados. En el fondo, una «segunda oportunidad» para arrepentirse de los engaños y los egoísmos dineros y afectivos. Como en un cuento de Navidad, sólo que el relato no se sitúa en esa perspectiva.

● El personaje de Bradley, el fisioterapeuta de color, es el más positivo de esta historia: su sencillez y humanidad, su voluntad de servicio generoso en quien está acostumbrado a ver personas en el límite de la vida, tienen un efecto transformador en la curación de Henry. Su presencia es de acompañamiento y de amistad no posesiva, por ello, en lugar de dar consejos a su amigo o decirle qué tiene que hacer, se limita a animarle a que averigüe por sí mismo quién es.

● En la nueva vida que inicia Henry tiene un peso importante su hija que anteriormente había recibido escasa atención: de recibir una reprimenda por derramar un zumo de naranja pasa a ser casi aplaudida por hacerlo. Pero el cambio fundamental está en la educación que los padres quieren para la niña. La sacan del colegio elitista que educa en la competitividad y el esfuerzo porque quieren tenerla cerca y, se supone, educarla en otros valores.

**DATOS DE INTERÉS.** A propósito de Henry es una película que trata la cuestión de la lucha por la supervivencia y la transformación necesaria para conseguirlo. En este sentido son abundantes las películas actuales con esa temática: en *Mi pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1989) el protagonista es un minusválido que logra sobreponerse a sus deficiencias; en *Despertares* (Penny Marshall, 1990) es un médico quien lucha por la curación de unas personas que sufren una extraña enfermedad. Como en otras películas recientes (*Mi padre* o *El aceite de la vida*) aparece la terapia del cariño. Cuando Henry está en coma su esposa le habla y le cuida como si la estuviera escuchando.

## Arde Mississippi

**Título original:** Mississippi Burning. **Producción:** Frederick Zollo y Robert F. Colesberry (Mississippi Co.) para Orion Pictures (EE.UU., 1988). **Guión:** Chris Gerolmo. **Dirección:** Alan Parker. **Fotografía:** Peter Biziou. **Montaje:** Gerry Hambling. **Dirección artística:** Philip Harrison y Geoffrey Kirkland. **Música:** Trevor Jones. **Intérpretes:** Gene Hackman (Anderson), Willen Dafoe (Ward), Frances McDorman (sra. Pell), R. Lee Ermey (alcalde Tilman), Gailard Sartain (sheriff Stuckey), Brad Dourif, Michael Rooker. **Duración:** 125 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** En 1964 tres jóvenes (dos blancos y un negro) viajan en un coche por el condado de Jessup (Mississippi). Son atacados por unos desconocidos. Dos agentes del FBI son enviados para investigar la desaparición de los tres jóvenes, que son activistas de los derechos humanos. Nada más llegar a la oficina del sheriff tienen un recibimiento frío, con desprecios: la policía local no tiene ningún interés en conocer la verdad del asunto. Los dos agentes tratan de hacer preguntas en el barrio negro, pero quienes hablan con ellos sufren diversos atentados y torturas. La investigación del FBI se topa con un muro de silencio y no sólo no progresa, sino que provoca una oleada de violencia contra la población negra por parte del Ku Klux Klan. Incluso los dos agentes sufren un atentado. Al final, se impone el método —al borde de la criminalidad ilegal— del viejo policía, frente al joven. Será el único modo de averiguar la muerte y llevar a los culpables ante un tribunal federal por delito contra los derechos civiles.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El director británico Alan Parker (Londres, 1944) tiene en su haber películas de éxito como *El expreso de medianoche* (1978), que es una crónica amarga sobre las penurias de un norteamericano en una cárcel turca, y *Fama* (1980), el musical sobre una escuela de danza que luego dio lugar a una serie de televisión. También triunfó con *El muro* (1983), adaptación cinematográfica de la ópera rock del grupo Pink Floyd. Menor interés tienen otras obras suyas como *El corazón del ángel* (1987). Parker ha sido tachado de grandilocuente y desmedido en su creación de imágenes. En efecto, influido por su trabajo como publicitario, tiende al efectismo. No obstante, en *Arde Mississippi* parece que, salvo algunas reiteraciones innecesarias de imágenes de incendios, se muestra mucho más comedido.



La película se presenta como una intriga donde no tiene tanto interés el resultado final (si aparecerán los jóvenes que, muy probablemente, han sido asesinados o si los culpables van a ser juzgados debidamente) cuanto el desarrollo que muestra las actitudes y las reacciones criminales de todo un pueblo frente a una investigación, así como las dificultades para conocer la verdad. El relato es entretenido y eficaz, aunque le sobran algunas insistencias y acentos en la conducta criminal de los habitantes del condado de Jussup. Por el contrario, no concede ningún protagonismo a los negros. El tema musical de la película es también eficaz, aunque en algún momento nos parece altisonante; mucho más oportuna es la inclusión de canciones de la cultura afroamericana. La ambientación y la fotografía están muy cuidadas, como en todo el cine de Parker. Hay que destacar la interpretación de Gene Hackman y Willen Dafoe, muy ajustadas en dos papeles contrapuestos.

**TEMÁTICA.** La cuestión central de *Arde Mississippi* es —como se aprecia ya desde el primer plano, en el que aparecen los lavabos separados para blancos y para negros— la denuncia del racismo criminal que existe en el «sur profundo» norteamericano a través de la recreación de unos hechos históricos sucedidos en los años sesenta. La película se ofrece como un poderoso alegato contra la segregación racial, la opresión de los negros y la ideología que sustenta el racismo.

● La ideología racista tiene un referente histórico en la guerra de Secesión. Aún se ven banderas confederadas en los coches de los individuos que se reclaman herederos de la causa sudista. Esa ideología se basa en el elitismo de los «anglosajones cristianos» (?) frente a los negros, judíos, comunistas... que aparecen como un peligro para la integridad de la nación americana o como origen de todos los males.

● La acción de la película se sitúa en los años sesenta, que es una época en la que, al hilo de la administración Kennedy, hay una mayor sensibilidad hacia los derechos humanos. Es la época de las grandes luchas por los derechos civiles que afectan, sobre todo, a las minorías raciales y a la mujer; pero que también cristalizó en las grandes protestas pacifistas que pusieron fin a la intervención norteamericana en la guerra de Vietnam.

● La contraposición entre los dos agentes del FBI, entre el subordinado y el jefe, es uno de los recursos más utilizados en el cine norteamericano y en el telefilme. En este caso, no obs-

tante, la rivalidad no es sólo de carácter o de estilo, sino que afecta a una cuestión moral de relieve: ¿hasta qué punto el Estado de Derecho ha de ser impotente para luchar contra el crimen respetando la legalidad? ¿Acaso no podrá utilizar métodos poco legales como coacciones y torturas psíquicas con tal de llegar a conocer la verdad? La respuesta «de libro» —desde la asunción del Estado de Derecho en el que el primado de la ley es insoslayable— es que el Estado ha de respetar escrupulosamente las leyes si no quiere verse deslegitimado, pero la práctica difiere totalmente, como se ha visto en los países europeos (Reino Unido, Alemania o España) en la lucha antiterrorista.

● Tan pronto como la pareja de agentes llega a la ciudad donde han desaparecido los jóvenes hay una secuencia en la que entran en un restaurante y vemos las miradas de desconfianza y menosprecio de la gente cuando uno de los investigadores se sienta en una mesa reservada a los negros. Con esta secuencia —y con otras, como las respuestas a las preguntas sobre el paredero de los jóvenes— se está mostrando cómo el racismo no es cuestión de unos exaltados, sino una actitud profunda de la que está impregnada toda la sociedad. *Arde Mississippi* también quiere denunciar la «conspiración del silencio», la pasividad y la complicidad de las gentes que, sin hacer nada, están apoyando, de hecho, la actividad criminal del Ku Klux Klan.

● La comunidad anglosajona de este pueblo parte de la base de que, como dice el alcalde, hay dos comunidades que no deben mezclarse. Como dice uno «los de por aquí creen que hay cosas por las que merece la pena matar», a lo que el agente responde con extrañeza «¿De dónde sale tanto odio?».

● También aparece una de las cuestiones más debatidas en la ética periodística: el hecho de que la publicitación de los sucesos violentos a través de la prensa genera más violencia. Esta cuestión sigue pendiente en el terrorismo actual, cuyas acciones criminales sólo tienen por objetivo movilizar a la opinión pública a través de los medios de masa.

● Queda por último la duda, expresada por Anderson, de si el crimen hubiera sido investigado en el caso de tratarse de unos negros anónimos y no de militantes civiles que tienen apoyo en la opinión pública.



## Atrapado en el tiempo

**Título original:** Groundhog Day. **Producción:** Trevor Albert y Harold Ramis para Columbia Pictures. EE.UU., 1993. **Guión:** Danny Rubin y Harold Ramis, sobre un argumento del primero. **Dirección:** Harold Ramis. **Fotografía:** John Bailey. **Montaje:** Pembroke J. Herring. **Música:** George Fenton. **Intérpretes:** Bill Murray (Phil Connors), Andie Mac Dowell (Rita Hanson), Chris Elliott (Larry), Stephen Tobolowsky (Ned), Brian Doyle-Murray (Buster), Marita Geraghty (Nancy). **Duración:** 96 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Phil Connors es el encargado de la información meteorológica en una pequeña cadena de televisión de Pennsylvania. De carácter ácido y comportamiento egocéntrico, parece hastiado de su trabajo y no es muy apreciado entre sus compañeros. Como cada 2 de febrero ha de acudir a la población de Punxsutawney, para cubrir la información de la «Fiesta de la Marmota», una especie de rito en el que una marmota predice la prolongación del invierno o la llegada de una temprana primavera. En compañía de un cámara y de la productora del programa, el amargado hombre del tiempo vive una jornada rutinaria, sólo alterada cuando, en el viaje de regreso, se encuentran con las carreteras cortadas a causa de una tormenta de nieve, por lo que deben volver a Punxsutawney. Phil no quiere saber nada de fiestas y se va derecho a su hotel. Pero cuando el día siguiente amanece se encuentra con que otra vez es el mismo 2 de febrero. Y al otro día, y al otro... Desde entonces siempre amanece para él el mismo día...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aunque para los autores de ciencia-ficción el tema de los personajes atrapados en el tiempo no reviste gran originalidad, si es una novedad su tratamiento en el cine. Novedad además doblemente sorprendente. En primer lugar porque el fenómeno no se trata de justificar mediante argumentos pseudocientíficos que aproximarían la película al género de la ciencia-ficción, sino que se ha escogido un tratamiento de comedia y un tono de cuento moral muy apropiado, que no sólo divierte, sino que invita permanentemente a la reflexión. Sorprende en segundo lugar que una película tan elegantemente rodada, tan inteligentemente construida y con un guión casi modélico, sea obra de obra de un cineasta, Harold Ramis, que hasta ese momento era más bien conocido por un tipo de cine que representa todo lo contrario a esas cualidades (en uno u otro

oficio fue colaborador de títulos como *Los cazafantasmas*, *El pelotón chiflado*, *Los incorregibles albóndigas* o *El club de los chafados*). Uno de esos casos que a veces se da en el cine: alguien a quien teníamos escasillado nos asombra de pronto con un trabajo en las antípodas de lo que estaba haciendo. No era nada fácil escribir y filmar una historia como ésta, cuya base es la repetición continua de los mismos hechos y las mismas situaciones, ni tratar un tema tan escurridizo como el del tiempo. El resultado, que en ocasiones recuerda a grandes clásicos de la comedia como Frank Capra, hay que calificarlo de sobresaliente. La calidad de los diálogos es pasmosa y tiene momentos, sobre todo jugando con el doble sentido que una frase anodina tiene para uno y para otros, sencillamente magistrales. Sólo algunas concesiones para que Bill Murray pueda hacer el payaso (cuando aparece a lo Clint Eastwood, por ejemplo) puede considerarse superfluas.

**TEMÁTICA.** *Atrapado en el tiempo* es ante todo un cuento moral, en clave de comedia, que intenta reflexionar acerca del comportamiento humano. Y aunque el punto de partida es absolutamente fantástico, las sucesivas etapas animicas por las que atraviesa el protagonista son del todo verosímiles. Phil se ve condenado a vivir el mismo día una y otra vez, pero dentro de ese día, como él mismo razona, acaba siendo una especie de dios, que todo lo sabe y todo lo puede. Mejor dicho, casi todo. No puede conseguir el amor de Rita, hasta que no se produce en él una auténtica transformación, y no puede salvar la vida del mendigo, porque su poder para modificar los hechos tiene un límite: la propia naturaleza.

● En su condena metafísica, Phil atraviesa por toda una suerte de estados de ánimo, que son una especie de resumen de la condición humana. La película va marcando con precisión cada una de esas etapas. Al principio está la sensación de extrañeza, preocupación y desconcierto. Le sigue un período en el que disfruta con la transgresión de todas las reglas y normas de convivencia (enfrentamiento con la policía, robos) y se vale de su situación para procurarse toda clase de satisfacciones y placeres (abuso de la comida, sexo obtenido mediante engaño, lujos y extravagancias etc.)

● Hastiado de todo, sigue un período en el que se dedica en cuerpo y alma a lo que verdaderamente le importa: la conquista de Rita, empleando en el empeño todo el juego sucio que su situación le permite. Al producirse el fracaso sistemático, en-



tra en una fase de locura y desesperación que culmina con los distintos intentos de suicidio.

● Se produce entonces un hecho trascendental. Un día logra convencer a Rita de la increíble situación en la que se encuentra. Ella le hace ver que su problema puede ser enfocado desde otro ángulo. Y con su manera de ser le muestra cual puede ser ese nuevo enfoque.

● A partir de ese momento Phil se dedica a ayudar a los habitantes del pueblo, convirtiéndose en una especie de ángel de la guarda local. Como complemento, el tiempo que antes perdía dedicado a estupideces como meter naipes en un sombrero lo emplea en aprender cosas que le producen gran satisfacción (escultura, piano, medicina).

● Llega así el momento de la liberación. Como en los cuentos de hadas, ésta se produce cuando la princesa se enamora al fin del príncipe. Pero antes, todavía en su condena temporal, Phil ha confesado ser feliz.

● Si en todos los cuentos existe una moraleja, la de *Atrapado en el tiempo* podría ser ésta: el estado natural del hombre, el único capaz de proporcionarle felicidad y de justificar plenamente su existencia es la bondad. Pero para llegar a él, hay que desprenderse a veces de muchas capas de engañosas vanidades.

● La película deja en el aire otra serie de preguntas de interesante meditación: ¿hay algún día que desearíamos repetir a menudo? Si solamente pudieras vivir un día, ¿qué harías con él? ¿Puede ocurrir que nuestros días sean tan iguales que parezca que estamos atrapados en el tiempo? ¿Cómo actuaríamos si no hubiera consecuencias de nuestras acciones?

**DATOS DE INTERÉS.** El tema de esta película ha sido posteriormente plagiado en una película, de corte policiaco y muy inferior calidad titulada *12:01 Testigo del tiempo*. Buena parte de la película fue rodada en Woodstock, la ciudad legendaria de la música rock, por los dos gigantescos conciertos celebrados en ella. La canción que suena insistentemente en la radio-despertador es un famoso tema de Sonny & Cher titulado *Y got you babe*.

## Belle Epoque

**Título original:** Belle Epoque. **Producción:** Fernando Trueba PC, Lola Films (España, 1992). **Guión:** Rafael Azcona, F. Trueba y José Luis García Sánchez. **Dirección:** Fernando Trueba. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Montaje:** Carmen Frías. **Dirección artística:** Juan Botella. **Música:** Antoine Duhamel. **Intérpretes:** Jorge Sanz (Fernando), Maribel Verdú (Rocío), Fernando Fernán-Gómez (Manolo), Gabino Diego (Juanito), Agustín González (el cura), Ariadna Gil (Violeta), Penélope Cruz (Luz), Miriam Díaz Aroca (Clara), Chus Lampreave (doña Asun), Mari Carmen Ramírez (Amalia), Michel Galabru (Danglard). **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Fernando es un joven que ha desertado del aeródromo de Cuatro Vientos por estar implicado en un intento de levantamiento republicano. Llega a un pueblo de una provincia española y traba amistad con Manolo, en cuya casa se hospeda provisionalmente. El joven cocina muy bien y proporciona compañía al dueño. Se va a marchar cuando llegan las cuatro hijas de Manolo. La mayor ha quedado viuda hace poco, Violeta se comporta como un varón, Luz se enamora de Fernando y Rocío es pretendida por Juanito, un maestro de familia carlista cuya madre le acompaña a todas partes. Fernando irá seduciendo paulatinamente a cada una de las hijas de Manolo y viviendo una fábula en medio de la España de convulsiones políticas. Al poco de regresar Amalia, la esposa de Fernando, y su amante, Fernando y Luz se casarán.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Fernando Trueba (Madrid, 1955) ha realizado comedias como *Opera prima* (1980), *Sal gorda* (1983) y la adaptación de una obra teatral en *Sé infiel y no mires con quién* (1985), todo un ejercicio de estilo brillante, a pesar de sus limitaciones. Mayor interés tiene el drama *El sueño del mono loco* (1989) y la comedia dramática *El año de las luces* (1986) con la que *Belle Epoque* guarda un parentesco importante, tanto en el tratamiento como en las preocupaciones. Tras el óscar por *Belle Epoque*, Trueba aborda el viejo y costoso proyecto de llevar al cine la novela «Two much». El modelo cinematográfico en que se inspira el director español es el de la comedia americana, tan admirada por él. *Two much* (1995) ha sido una de las películas más caras del cine español que se ha visto correspondida con el éxito de público. *Belle Epoque* es una especie de fábula donde la comedia viene enmarcada por dos secuencias trágicas. Al co-



mienzo, los dos guardias civiles que detienen al soldado desertor acaban muertos. El más joven dispara contra su suegro y luego se suicida. Al final de la película, el cura unamuniano también acaba suicidándose.

Desde el punto de vista formal, estamos ante una película elegante, como todo el cine de Trueba. Vestuario, decorado, localizaciones y, sobre todo, la magnífica fotografía y la sugerente música hacen de *Belle Époque* un filme visualmente muy atractivo. La secuencia con la llegada de la madre a la casa cantando una zarzuela y siendo filmada desde una grúa; y la salida de cada miembro de la familia a la ventana muestra claramente esa elegancia. A ello contribuye el formato «scope» en que suele rodar Trueba y que él justifica diciendo que, de ese modo, caben en el plano más personajes vistos desde cerca.

**TEMÁTICA.** *Belle Époque* es una película mucho más corrosiva e inconformista de lo que el tratamiento amable y vital que tienen sus imágenes nos puede hacer pensar. Las dos secuencias trágicas que la enmarcan sirven para subrayar el carácter de sueño o de fábula que se ha querido dar a la historia. En esta se nos narra la existencia feliz de unos personajes en una casa en medio del campo. Cada una de las jóvenes vive el sueño del amor y la seducción, lo mismo que el soldado ha dejado atrás un problema no pequeño para lanzarse a vivir unos días de abundancia de comida, de amistad y de amor. En el fondo, hay una propuesta de amor libertario, de una forma de vida utópico-idealista de carácter anticlerical y antidogmático. Como ha señalado la crítica la acción se sitúa «en un pueblo de la España pre-republicana, pero un pueblo de fábula, en el que reina la tolerancia, la libertad de costumbres, la alegría de vivir, el amor libre y donde el protagonista vive su «belle époque»».

● Esta fábula tiene que ver con una sociedad muy concreta: la España de los años treinta de las tensiones y las esperanzas del cambio político con el advenimiento de la República. Ese contexto actúa como referente presente, pero hurtado a la mirada del espectador (las noticias que llegan de Madrid sobre el manifiesto de los intelectuales por la República o el mitin al que asisten varios personajes). Las contradicciones entre los personajes y el contexto son fuertes; como lo es que un soldado desertor y republicano lleve la *Biblia* en la mochila.

● El baile del carnaval es toda una metáfora, dentro de un relato ya de por sí simbólico, que expresa la voluntad de las personas por ser quienes no son, por salir de la cotidianeidad y

de la realidad histórica amarga y conflictiva para vivir unas identidades nuevas, aunque sea de un modo provisional y ficticio.

● Juanito representa el joven de familia tradicional que tiene la imperiosa necesidad de satisfacer sus deseos y echa por tierra la educación tradicional y las convicciones familiares. Para ello trata de liberarse de la madre agobiante que le impide ser él mismo. En este personaje y en el de su madre hay una crítica al integrismo político y religioso. El contraste entre estos personajes y el del cura unamuniano es evidente.

● La secuencia final es premonitoria de los sucesos que van a enfrentar a los españoles a lo largo de los años treinta. Es un modo de subrayar que la realidad —dura y hasta cruel— se impone frente a todo espacio/tiempo liberador (o pseudoliberador).

● El suicidio aparece como cuestión de fondo. La película no explica por qué el sacerdote se suicida y el personaje de Manolo se limita a citar una frase de Shakespeare: «Quien se quita la vida, se quita el miedo a la muerte».

● En la fábula narrativa hay elementos inverosímiles, entre los que destaca el adulterio consentido que sufre Manolo. Su mujer tiene ese amante italiano que le da todos los caprichos y que hace de la vida de ella un auténtico carnaval, al permitirle la simulación del triunfo en las actuaciones de zarzuela a lo largo de todo el mundo.

**DATOS DE INTERÉS.** Hay un homenaje a Billy Wilder —el director al que Fernando Trueba dedicó el óscar, nada más recibirlo, en el Dorothy Pavillon de Los Angeles— en el personaje de Jorge Sanz disfrazado durante la fiesta de carnaval y su relación con la Violeta que interpreta Ariadna Gil: parecen sacados de *Con faldas y a lo loco*. Trueba ha señalado, a propósito de *Belle Époque*, sus referentes cinematográficos: «En mi caso, no sólo como tipo que me dedico al cine, sino como ser humano, las cosas que han resultado decisivas en mi formación, claves en mi vida, han sido las películas de Renoir, de Billy Wilder, de Woody Allen, de Buster Keaton, de Preston Sturges, de Lubitsch, de Robert Bresson, de Truffaut, de Jean Vigo o de Eustache».



## El buen hijo

**Título original:** The good son. **Producción:** Mary Anne Page y Joseph Ruben para Twentieth Century Fox (EE.UU., 1993). **Guión:** Ian McEwan. **Dirección:** Joseph Ruben. **Fotografía:** John Lindley. **Montaje:** Georg Bowers. **Dirección artística:** Bill Groom. **Música:** Elmer Bernstein. **Intérpretes:** Macaulay Culkin (Henry Evans), Elijah Wood (Marc Evans), Wendy Crewson (Susan Evans), David Morse (Jack Evans), Jacqueline Brookes (Alice Davenport), Daniel Hugh Kelly (Wallace). **Duración:** 87 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA); Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Mark es un chico que es enviado por su padre a vivir con unos tíos tras la muerte de su madre. En la familia donde espera recuperarse y llevar una convivencia normalizadora descubre que su primo Henry le hace cómplice y hasta le culpabiliza de una serie de travesuras más que peligrosas: tiene una ballesta con la que dispara tornillos a los animales, provoca un accidente en la autopista al tirar un muñeco de tamaño humano desde un puente e intenta matar a su hermana más pequeña en un lago helado. Al mismo tiempo Mark busca en su tía Susan la imagen materna que necesita, con lo que que se convertirá en rival de su inquietante primo; la mujer se encuentra trastornada desde la muerte «accidental» de uno de sus hijos, ahogado en la bañera. Mark será el único capaz de entrever el futuro negro que se avecina sobre la familia, pero ni la psicóloga que le presta ayuda para superar la muerte de su madre ni sus tíos le creen. Sólo, al final, Susan logrará descubrir la personalidad diabólica de su hijo.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Un plano cortado en dos, al comienzo y al final de esta película, enmarca el sentido de la historia que se nos cuenta: vemos al chico protagonista, sobre una loma de un paraje rocoso y desértico, rebelarse contra su soledad y su orfandad. Es el detalle humanizante con que el director trata de ir más allá del mero «thriller», lo que ya intentara con escasa fortuna en *Durmiendo con su enemigo*. El director mantiene el punto de vista del niño Mark —muy bien elegido y dirigido— como inocente y víctima abocada a la incomprensión. Y carga tanto las tintas en el enfrentamiento entre los dos chicos, primero soterrado, luego abierto, que llega a hacer un cuento cruel; nos dibuja dos personajes teóricamente inocentes encarrilados fatalmente a la tragedia. El desarrollo dramático resulta despropor-

cionado: hay demasiado tiempo para «ambientar» al espectador en una historia que, cuando adquiere tintes trágicos, se resuelve con excesiva rapidez. De hecho, resulta más satisfactoria la primera parte, ya que en la segunda mitad, personajes como la psicóloga y la madre deberían tener mayor protagonismo, abundando tanto en el acoso y la inseguridad de Mark como en la personalidad de Henry, excesivamente adulta y dueño de sí hasta la inverosimilitud. Ello le daría mayor empaque a una película que no deja de ser un «thriller» bien llevado, pero carente de novedad auténtica (no confundir con la apariencia que supone trasladar el protagonismo a unos niños). Por momentos, el espectador siente que la historia podría haber tenido por protagonistas a personas adultas. No es que el espectador necesite más claves para comprenderla o para ser atrapado por la intriga, sino que, a la postre, ésta resulta demasiado plana, casi de cuento de terror, allí donde había elementos suficientes —y parece que interés en el guión— como para ir más allá. El director abusa de la grúa y de los planos aéreos, sobre todo en los comienzos y finales de muchas secuencias, que no están justificados porque la cámara se nota demasiado, con la excepción de la secuencia final, rodada con un alarde técnico impresionante y que, efectivamente, transmite al espectador el vértigo material y moral que está contando. El escenario —invierno, un pueblo costero y frío— está bien elegido, con toques «góticos» como el acantilado. La música es mucho más brillante en los momentos dramáticos que al comienzo, donde trata de ilustrar la historia con falta de garra y originalidad, es decir, muy previsible. En conjunto, *El buen hijo* resulta entretenida y sólo parcialmente original.

**TEMÁTICA.** El tema de fondo de *El buen hijo* —título irónico donde los haya— es la maldad absoluta o, si se prefiere, la enfermedad mental en los niños: un tema tabú en nuestras sociedades contemporáneas. Las fronteras difusas entre maldad (moral) y enfermedad (física) siempre serán objeto de debate, pero mucho más cuando los tópicos sobre la inocencia y bondad natural del niño impiden ver la realidad. En este sentido, la historia que cuenta la película es un modelo antirrousseauiano: el niño no es bueno por naturaleza y luego la sociedad lo corrompe, sino que hay niños enfermos/malos capaces de disfrutar haciendo daño, urdiendo planes para humillar a los demás, tiranizar a sus hermanos, monopolizar el cariño de los padres, etc.

● Quizá, en el fondo, el problema esté en que no se concibe en el ser humano la maldad absoluta y por ello se achaca



a una disfunción psíquica o fisiológica. La incapacidad para ver la enfermedad de Henry es mayor es los padres, «cegados» por los afectos que les impiden escuchar las verdades de su sobrino. Como en otras ocasiones, la Verdad puede estar distorsionada o, simplemente, ocultada por la afectividad o la empatía.

● No obstante, en *El buen hijo*, Henry, el niño malo es demasiado malo para ser niño. Su hipocresía, astucia y doblez para mentir, confundir a sus padres y crear la inseguridad en su primo son comportamientos demasiado adultos y llevan la marca de una madurez que sólo está al alcance de los mayores.

● Mark es un niño normal que se siente culpable por la muerte de su madre y «proyecta» en su tía Susan el afecto maternal que necesita. La película es ambigua en cuanto no explicita si Henry se siente desplazado y los celos provocan en él esa conducta (y el intento de asesinar a su hermana Connie) o, por el contrario, ello sólo es una ocasión más en una trayectoria que viene fatalmente determinada por su personalidad. Considerando la primera opción, está el tema del comportamiento neurótico que pueden provocar los celos ante el hermano más pequeño y que es una etapa difícil en la vida de los niños que puede convertirse en una patología importante.

**DATOS DE INTERÉS.** El tema de la locura infantil ya fue tratado en una de las películas más sorprendentes de los últimos tiempos: *El niño que gritó puta* (1991) del argentino afinado en Estados Unidos, Juan José Campanella. En este filme el niño loco tiene un desarrollo mucho más rico y ambiguo que en *El buen hijo*, lo que permite que la acción sea algo más que un «thriller». También la temática de la agresividad y la maldad ha sido tratada en *El señor de las moscas* (Harry Hook, 1990) aunque bajo otros presupuestos. Macaulay Culkin, el antihéroe de esta película, ha sido seleccionado por su fama y no por sus cualidades para componer el personaje. Pero, desde luego, su papel de niño sádico como nunca hemos visto en las pantallas está en las antípodas del niño bueno y simpático de *Solo en casa* (Chris Columbus, 1990), uno de los éxitos del cine infantil de los últimos años.

## Café irlandés

**Título original:** The snapper. **Producción:** Lynda Mules para BBC (Gran Bretaña, 1993). **Guión:** Roddy Doyle. **Dirección:** Stephen Frears. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Montaje:** Mick Audsley. **Dirección artística:** Consolate Boyle. **Música:** Stanley Myers. **Intérpretes:** Tina Kellegher (Sharon), Colim Meany (Dessie), Ruth McCabe (Kay), Colm O'Byrne (Darren), Eanna MacLiam (Craig), Ciara Duffy (Kimberley), Joanne Gerrard (Lisa), Pat Laffan (George Burgess), Fionnuala Murphy (Jackie), Karen Woodley (Yvonne). **Duración:** 97 minutos. **Calificación:** mayores de 13 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Los Curley son una familia obrera de irlandeses que vive en Barrytown, un barrio donde todo el mundo se conoce. El matrimonio formado por Dessie, un hombre bueno, un tanto ingenuo, y Kay, una mujer callada y dispuesta a comprender los problemas de los demás, tiene seis hijos. La mayor, Sharon, se queda embarazada. Ante la perspectiva de una madre soltera en la familia, sus padres tratan de averiguar quién es el padre del bebé que espera, pero ella se niega en redondo. Sharon trata de hacer vida normal, yendo a la cervecería con sus amigas. Pronto se sabrá que el padre es George Burgess, un vecino de la casa de enfrente cuya hija, Yvonne, es amiga de Sharon, además de novia de su hermano Craig. Sin embargo, todos los miembros de la familia Curley parecen dispuestos a aceptar la mentira propuesta por Sharon, quien insiste en que el padre es un marinero español.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El realizador británico Stephen Frears había estado trabajando para la poderosa industria norteamericana, donde filmó *Las amistades peligrosas*, *Los timadores* y *Héroe por accidente*, una hermosa historia que también figura en nuestra «Videoteca Familiar». Ahora vuelve a las islas para rodar una película de bajo presupuesto, en clave de comedia, similar a *Mi hermosa lavandería* o *Abrete de orejas* con las que inició su carrera y que son pequeñas obras maestras muy capaces de captar las contradicciones de algunos problemas sociales en clave de comedia. *Café irlandés* —cuyo título original es algo así como «El chasquido»— es una película que sorprende por su naturalidad a la hora de contar una historia como la que puede suceder en miles de familias en el mundo. Aunque las situaciones dramáticas estén muy elaboradas, hay un fondo documental en el retrato que se hace de una familia en un barrio obrero,



casi neorrealista. En la realización cinematográfica no hay artificio, subrayados o voluntad de «escribir con la cámara». Frears se vale del plano medio y primeros planos durante toda la película para dejar actuar a los personajes, confiando en la fuerza narrativa de un guión bien estructurado y en unos diálogos vivos y significativos. La fotografía se basa en colores cálidos y suaves (ocres, amarillos, marrones). La desnudez de esta película hecha para la televisión británica llega hasta la música, que sólo suena en breves fragmentos.

**TEMÁTICA.** El tema central de la película es la existencia del embarazo fuera del matrimonio y la escasa prevención que existe para que no se dé este drama en muchas familias. Pero al hilo de este hecho dramático se hace una indagación en las reacciones humanas en el seno de una familia y en las relaciones que se establecen, particularmente entre padres e hijos.

● Quizá lo más importante de todo el relato sea la transformación de Dessie Curley, el padre de Sharon, un hombre que va cambiando conforme se acerca el momento del nacimiento de su primer nieto. De hecho, adopta un nuevo papel en su vida y de ser padre pasa, provisionalmente, a hacer de marido para acompañar a su hija.

● Sharon va cambiando con su embarazo y del miedo inicial pasa a asumir su nuevo papel de madre, lo que se subraya con las secuencias de la ecografía, del libro de la embarazada, los hermanos escuchando al bebé, etc.; no sin cierta hipocresía (mentira sobre el padre de su hijo) provocada por la maledicencia y la censura de las amigas, los compañeros de trabajo y los vecinos, que ha de soportar tanto ella misma como su padre y sus hermanos.

● La madre, Kay Curley, no es un personaje protagonista en la historia, pero resulta significativo con su silencio y su presencia permanente en la familia, aunque sea haciendo punto en la butaca de la sala de estar y asintiendo cuando se le pregunta. Kay es un prototipo de mujer de cierto estrato social que permanece en casa y los acontecimientos le superan, pero mantiene una dignidad y una labor educadora basada en el cariño.

● Los Curley son una familia con cierto desorden y con broncas habituales (los pequeños se pelean, los adolescentes tienen problemas con la ropa) pero su convivencia tiene momentos de celebración que se subrayan en la película y que contribuyen a hacer de ella una familia unida. Así se aprecia en secuencias como la del regalo de la bicicleta o la llegada del mayor del ser-

vicio militar y que culmina en el plano final de la película con la llegada de toda la familia al hospital. Varias son las preguntas que nos puede sugerir la visión de esta película. El padre, al comienzo de la película, cuando se entera del embarazo de Sharon, manifiesta su falta de preparación para educar a sus hijos y llega a exclamar: «Sólo soy su padre. A mí me toman el pelo. Los tiempos han cambiado». ¿Tiene inseguridad sobre qué hacer o trata de evadirse del problema? ¿Es una reacción espontánea o revela una impotencia real? La madre soltera sigue siendo una mujer maltratada por la sociedad, tanto en las relaciones amistosas o de vecindad como en las del trabajo ¿cómo supera Sharon el estigma y asume al hijo que espera? Sharon ironiza sobre su situación y canta una canción en el «karaoke» del pub burlándose de ella. ¿Qué sentido tiene la borrachera con que acaba esa noche? ¿Miedo y evasión ante el drama que vive? Georges Burgess, el hombre maduro y casado que resulta ser el padre del hijo que espera Sharon, pasa de ocultar el hecho a irse de casa y pretender una vida nueva con la chica ¿por qué ese cambio? El grupo de amigas de Sharon sólo se reúne en el bar para reírse y gritar. Sólo una de ellas habla en serio con Sharon y la acompaña a casa cuando se siente mal. ¿Qué juicio hace la película sobre esas amigas? En la película sólo hay una secuencia acerca de las condiciones accidentales en que la chica quedó embarazada ¿por qué no se hace juicio sobre ese hecho? La comicidad de *Café irlandés* ¿resta fuerza al hecho dramático que narra y lo banaliza o, por el contrario, ofrece una perspectiva optimista?

**DATOS DE INTERÉS.** *Café irlandés* se inscribe en el cine británico con valores documentales cuyo autor más representativo es Ken Loach. Este cineasta ha firmado obras como *Lloviendo piedras*, *Rif raf* y *Ladybird, ladybird*, auténticas crónicas de la vida cotidiana de las clases populares en Gran Bretaña.



## La caja de música

**Título original:** Music box. **Producción:** Irvin Winkler para Carolco/Tri-star (EE.UU., 1989). **Guión:** Joe Eszterhas. **Dirección:** Constantin Costa-Gavras. **Fotografía:** Patrick Blossier. **Montaje:** Joëlle van Effenterre. **Dirección artística:** Jeannine Claudia Oppenwall. **Música:** Philippe Sarde. **Intérpretes:** Jessica Lange (Ann Talbot), Armin Mueller-Stahl (Mike Laszlo), Frederick Forrest (Jack Burke), Donald Moffat (Harry Talbot), Lukas Haas (Mikey Zoldan), Cheryl Lynn Bruce (Georgine Wheeler). **Duración:** 113 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Ann Talbot es una joven abogada comprometida en la lucha por los derechos humanos en Estados Unidos. Hija de un inmigrante húngaro, se encuentra con que su padre es investigado y acusado por el Departamento de Justicia de haber cometido crímenes contra la humanidad en su país natal durante el nazismo. Ann trata de buscar testimonios que liberen a su padre de las sospechas que recaen, pero no es fácil. Todos le intentan convencer de que ella no asuma la defensa de su padre, pero cree ciegamente en su inocencia. A medida de que avanza la investigación de la hija abogada (en la que, lógicamente, se mezclan lo personal y lo profesional) aumenta la incertidumbre en esta mujer y en el propio espectador. Al final, cuando el caso ha sido sobreesido por el juez conseguirá una prueba definitiva y se enfrentará al dilema moral de qué hacer con ella.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El realizador griego nacionalizado francés Constantine Costa-Gavras (Atenas, 1933) es conocido por haber dirigido algunas de las obras más emblemáticas del cine político en los años setenta como *Z* (1969), sobre el golpe de los coroneles en su país; *La confesión* (1970), que se basa en el testimonio de Arthur London, víctima de las purgas del comunismo checo; *Estado de sitio* (1973), acerca de la acción de la CIA en América Latina o *Sección especial* (1975), sobre los colaboracionistas franceses con el nazismo; y *Desaparecido/Missing* (1982) en la que se subrayan las persecuciones del régimen de Pinochet. En *La caja de música* el director prescinde de todo artificio para plasmar en imágenes un guión brillante como no hemos visto desde hace mucho tiempo en el cine. En efecto, la historia avanza con una enorme coherencia, manteniendo la atención del espectador en todo momento a través de una intri-

ga construida sin trucos, pues el punto de vista del espectador es el de la protagonista. Costa-Gavras prescinde de recursos fáciles y espectaculares, como podía ser la reconstrucción de los acontecimientos relatados por los testigos mediante sucesivos «flash-back». Apenas se nota la cámara y no hay alardes de realización; le ha interesado más ceñirse a un relato escrito con cierto clasicismo porque así gana en verosimilitud y permite que el espectador atienda con interés a los hechos mismos, sin distraerse. Sólo algunos subrayados musicales desentonan en esta desnudez que beneficia mucho al relato. Con *La caja de música* el director greco-francés profundiza en su cine político por otros derroteros, como ya lo hiciera con *El sendero de la traición* (1988).

**TEMÁTICA.** La cuestión central de esta película es tan vieja como el lema pascaliano «El corazón tiene razones que la razón ignora: se sabe en mil cosas». («Pensées», IV, 277).

● La grandeza de la historia que cuenta *La caja de música* está en hacer converger un asunto personal con uno profesional; en plantear el conflicto entre los sentimientos y las convicciones, entre la afectividad y la racionalidad democrática. Y, frente a otras esquizofrenias e hipocresías que hacen de los vicios privados virtudes públicas, el personaje de Ann Talbot se muestra coherente a pesar de todo. Como un nuevo Sócrates no puede engañar y saltarse las leyes de la ciudad si ella ha dedicado su vida a enseñarlas y hacerlas cumplir.

● A ello contribuye la poderosa personalidad de Ann, una mujer que sigue a pesar de todo, consciente de las consecuencias que puede tener el asunto. Como le dice su ex-marido: «¿Y si es un criminal de guerra? La sangre de la familia tira más que la sangre derramada».

● Lejos de todo maniqueísmo, la película muestra cómo en el ser humano coexisten la ternura y la barbarie. El mismo criminal de guerra capaz de asesinar a sangre fría, de violar mujeres y de cometer todo tipo de arbitrariedades es ahora un anciano afable preocupado por sus hijos y capaz de la mayor ternura con su nieto.

● La película basa gran parte de su intriga en la relación entre Michael Laszlo, el padre, y la hija. Ann lo quiere con locura, admira los sacrificios que hizo por ella a raíz del temprano fallecimiento de la madre, su trabajo en la fábrica y su integración ejemplar en la sociedad norteamericana. Pero, progresivamente, se da cuenta de que apenas lo conoce: ignora que era



gendarme (y no campesino), que tiene una amante, que era chantajeado por un compatriota, etc. Esos descubrimientos suponen en Ann Talbot la pérdida de la confianza que ha tenido siempre en su padre y que, al final, hace que su razón y sus convicciones pesen más que el cariño que le profesa. De hecho, es plausible pensar que el final en el que Ann delata públicamente a su padre como criminal obedece más al engaño mantenido durante décadas que las convicciones.

● Precisamente el final es muy discutido. Se podrá argumentar que lo lógico hubiera sido que la hija no diera a conocer más que a su padre las pruebas de las fotos ocultas en la caja de música; de ese modo, la verdad se lograría, pero sin comprometer excesivamente la credibilidad del relato. Ciertamente, hay una dosis no pequeña de heroísmo en la actitud de Ann.

● En cualquier caso, con este final el director apuesta por la coherencia ideológica de las personas y la necesidad de mantener las convicciones democráticas en todo momento y en cualquier circunstancia, porque, en el fondo, son los sentimientos hacia las víctimas del racismo y la barbarie los que deben triunfar frente al corporativismo familiar.

● En los primeros momentos, Laszlo apela al americanismo, a que él se ha comportado como un patriota para denunciar a los comunistas. El nacionalismo norteamericano es toda una ideología bajo la que se han ocultado no pocos crímenes.

**DATOS DE INTERÉS.** *La caja de música* es una película que destaca por el guión sólido, tremendamente ajustado en todos los extremos, de forma que mantiene al espectador pegado en la butaca y participando de la acción. El autor del mismo es Joe Eszterhas, el guionista mejor pagado de los últimos tiempos por la escritura de *Instinto básico*. La actriz Jessica Lange desarrolla con convicción un papel dramático que se encuentra en las antípodas del erotismo que le dio fama en *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1980). El mismo conflicto entre las convicciones y la afectividad está presente en *El sendero de la traición*, la anterior película en la que Costa-Gavras enfrenta a una agente encargada de esclarecer unos crímenes racistas y un miembro del Ku Klux Klan del que se enamora.

## Canción de cuna

**Título original:** Canción de cuna. **Producción:** José Luis Garcí para Nickel Odeón (España, 1994). **Guión:** J. L. Garcí y Horacio Valcárcel, según la obra de G. Martínez Sierra. **Dirección:** José Luis Garcí. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Montaje:** Miguel G. Sinde. **Dirección artística:** Gil Parrondo. **Música:** Manuel Balboa. **Intérpretes:** Alfredo Landa (don José), Fiorella Faltoyano (madre Teresa), Amparo Larrañaga (superiora), María Massip (vicaria), Virginia Mataix (sor Asunción), Diana Pañalver (sor Juana), María Luisa Ponte (portera), Maribel Verdú (Teresa), Carmelo Gómez (Pablo). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** A finales del siglo XIX, en un lugar indeterminado de Castilla, la vida es apacible en un convento de monjas de clausura. Sólo la visita del médico del pueblo o algún «acontecimiento» como el cumpleaños de la superiora son dignos de señalar en unas existencia acompañadas por el ritmo de las estaciones. El médico es don José, un hombre soltero e incrédulo que asume muy libremente la responsabilidad de velar por las religiosas. De hecho llega a reñirlas cariñosamente cuando no hacen caso de sus consejos. Un buen día aparece un bebé en el torno. Las monjas, tras debatir la cuestión, deciden quedarse con la niña que adopta legalmente el médico y a quien llaman Teresa, como la superiora que ha fallecido. Un salto en el tiempo nos traslada a la mocedad de Teresa y a su noviazgo con un joven del pueblo. Los preparativos para la boda y la marcha del convento son contados con nostalgia y ternura.

**COMENTARIO CRÍTICO.** José Luis Garcí (Madrid, 1944) se inicia en el cine como crítico y posee una gran cultura cinematográfica. Su primera película, *Asignatura pendiente* (1977) constituye un gran éxito y se presenta como emblema de toda una generación, en cuanto crónica sentimental de quienes crecieron en el oscurantismo franquista. En la misma línea están *Soños en la madrugada* (1978) y *Las verdes praderas* (1979). Es el primer director español que consigue un Oscar de Hollywood, ciertamente por una película que no está entre sus mejores obras, *Volver a empezar* (1982). Además de trabajos para televisión, realiza *El crack* (1980), donde demuestra su capacidad para el policíaco, de tan escasa tradición en nuestro país.

*Canción de cuna* es la película que, según confesión del director, le reconcilia con su infancia cinéfila. En efecto, se trata



de un filme que quiere recuperar la ingenuidad del cine clásico a la hora de mostrar los sentimientos más arraigados, sin dobles lecturas ni complejidades innecesarias. De hecho, la película ha tenido el favor del público precisamente por su reivindicación de una narración sencilla capaz de hacer vibrar al espectador. Pero el cine de Garci es cualquier cosa menos frío, de forma que el mundo de los sentimientos siempre está presente en los personajes. Sin embargo, hay un desequilibrio en el guión, que dedica mucho tiempo a la despedida de Teresa y muy poco a su crecimiento. Por otra parte, en el reparto, magníficamente elegido y dirigido, destaca Alfredo Landa en uno de esos personajes imperecederos. Entre los actores la presencia de Maribel Verdú es poco afortunada, en un papel que no le va para nada. La ambientación (decorado y vestuario) y la espléndida fotografía sobresalen y dan al relato un tono nostálgico y casi mágico, como en el plano de las monjas descubriendo sus rostros. *Canción de cuna* es una película rodada con primor, en la que cada plano ha sido cuidadosamente compuesto como un cuadro. Uno de los valores no pequeños de la película son los magníficos diálogos en un castellano ya olvidado, donde cada palabra tiene una fuerza inusitada porque está dicha desde la autenticidad de los personajes.

**TEMÁTICA.** A nuestro juicio *Canción de cuna* no es una película religiosa, aunque algunos de sus personajes lo sean. Más bien se trata de una película sobre la amistad, la ternura y la alegría de la vida sencilla.

- «Saber mirar es saber amar» dice la superiora sor Teresa al médico. Y en esta sentencia se resume la actitud ante la vida de las monjas y la propuesta del director, que reivindica la mirada inocente, la contemplación serena de la realidad con el completo convencimiento de que en las cosas sencillas hay algo digno de admiración y de que el amor brotará en cualquier momento. Es la poesía de lo pequeño, de lo cotidiano que sor Teresa expresa con las siguientes palabras: «Mirar el arroyo y oler un ramo de tomillo y observar el amanecer, cuando el mundo parece recién bañado; y hay una transparencia en el cielo que no volverán a tener las otras horas del día».

- En una época de cambios, con el debate sobre el modernismo como trasfondo, la película subraya la convergencia y hasta la amistad en la ternura y el cariño entre personajes tan opuestos como el médico agnóstico y la superiora.

- El pájaro enjaulado es la metáfora y la paradoja de unas vidas. El pájaro ha sido privado de su libertad, pero se ha acostumbrado a las rejas y llegará a amarlas. Las monjas hacen de su reclusión un modo de vida, mientras la joven Teresa necesita salir del convento para poder vivir. La única contradicción en esas vidas divergentes está en el cariño que crea lazos y que se han de romper para ser fieles a la vocación libre que uno asume.

- Las dos historias paralelas del espejo son motivo de reflexión para el espectador. Jugar con un rayo de sol representa el descubrimiento inocente de una joven que sueña, pero también el deseo inmarcesible de capturar lo inalcanzable, lo eterno, que anida en todo ser humano.

- La maternidad en cuanto vocación de cualquier mujer está presente en la monja que imagina la comunión como una figura de niño. Asimismo la ternura que suscita la niña recogida nos hace ver el carácter humano de las monjas, sus sentimientos comunes al resto de las personas.

- En la vida de las monjas se subraya que el amor humano es perecedero y produce frustraciones. Precisamente esta constatación —que adivina la infelicidad de la joven Teresa— es la que hace más amarga la despedida final.

**DATOS DE INTERÉS.** La película está basada en la obra teatral, escrita en los años treinta, de Gregorio Martínez Sierra. Sin embargo, parece que quien realmente la escribió fue la esposa de este dramaturgo. Una primera versión, con el mismo título, fue llevada al cine en 1961 por José María Elorrieta. La espléndida fotografía de esta película se debe a Manuel Rojas (1930-1994), el operador sevillano que hizo aquí su último trabajo con Garci, tras poner luz a media docena de filmes de este director, pues falleció poco después de terminarla. Los decorados se deben a Gil Parrondo, uno de los pocos cineastas españoles que ha recibido un Oscar por su trabajo. Carmelo Gómez, uno de los valores en alza del cine español de los últimos años, es capaz de dar vida al joven ingenuo y provinciano de *Canción de cuna* y, al mismo tiempo, al etarra sin escrúpulos de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994). La productora de Garci —también editora de libros de cine— lleva el nombre de Nickel Odeon, que hace referencia a los cines americanos de barrio que costaban una moneda de níquel.



## Capitanes intrépidos

**Título original:** Captains courageous. **Producción:** Louis D. Lighton y Victor Fleming, para Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU, 1937). **Guión:** John Lee Mahin, Marc Connelly y Dale Van Every, sobre la novela homónima de Rudyard Kipling. **Dirección:** Victor Fleming. **Fotografía:** Hal Rosson. **Montaje:** E. Vernon. **Música:** Franx Waxman y canciones de Gus Khan. **Intérpretes:** Freddie Bartholomew (Harvey Cheyne), Melvyn Douglas (Señor Cheyne), Spencer Tracy (Manuel), Lionel Barrymore (Disko Troop), Mickey Rooney (Dan), John Carradine (Long Jack). **Duración:** 112 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Harvey Cheyne es un niño caprichoso, engreído, clasista y dotado de un carácter maquiavélico, hijo de un poderoso magnate viudo. Aprovecha el prestigio de su padre para sobornar a sus compañeros de colegio y hacer su santa voluntad. Se ha ganado, con total merecimiento, la reprobación de todos. En un viaje en un transatlántico, cae al mar sin que nadie lo advierta y es recogido por Manuel, tripulante del pesquero «We're Here», que se dirige a los grandes bancos del norte. Harvey tiene que permanecer en el barco los tres meses que dura la pesca. Su educación de niño rico, contestón e impertinente, choca con las rudas maneras de los marineros. Pero Manuel consigue que se incorpore, como uno más, a las tareas de la tripulación. Harvey descubre, poco a poco, la fascinación de la pesca, y en Manuel encuentra a un padre a quien admirar. Al regresar el barco a Gloucester, la rotura del mástil arrastra a Manuel al mar.

**COMENTARIO CRÍTICO.** En la filmografía de Victor Fleming se encuentran, al menos, dos películas consideradas clásicas, *El mago de Oz* y *Lo que el viento se llevó*, producidas el mismo año, 1939. Fleming fue un director aficionado a los deportes arriesgados, con una carrera muy irregular, pero hizo una bella adaptación de Joseph Conrad, *Lord Jim* (1925), y una versión, protagonizada por Wallace Beery, de *La isla del tesoro* (1934), ambas muy afines a su temperamento aventurero. *Capitanes intrépidos* no desmerece de ninguna de las anteriores. Es una de esas películas que, sin ser obras maestras, mantienen un particular encanto, debido sin duda a la esencial humanidad de su historia. Se trata, en efecto, de una narración que toca aspectos primordiales de la vida de un muchacho de diez años, rico y malcriado, que se cree con derecho a humillar a todo el mundo. La película cuenta la transformación radical de su carácter,

desde la insolencia de sus privilegios de clase, hasta la insólita comprensión de la camaradería. Pero ese proceso de aprendizaje se desarrolla dentro de las faenas de la mar, en un barco pesquero, y ese marco marítimo proporciona el espíritu de aventuras que tanto gustaba a Victor Fleming. Lo más notable, sin embargo, es la presencia de Spencer Tracy, que supo dotar de una magnífica humanidad a su interpretación de Manuel, un personaje pintoresco, cuya figura conmovedora, desde el primer plano de su aparición, surgiendo de la niebla y burlándose del colosal transatlántico desde su humilde barca, se adueña de toda la película y termina por conquistar el corazón del espectador. Sin duda *Capitanes intrépidos* carecería de la fascinación que la caracteriza sin Spencer Tracy. Tiene algo difícil de definir, pero muy evidente, esa adecuación entre narración y personajes, entre experiencia y descubrimiento, que la mantiene perdurable pese a los años transcurridos.

**TEMÁTICA.** *Capitanes intrépidos* es como un poema, un canto a la vida. Su tema tiene la esencialidad de la cosas sencillas y la emoción sobre los aspectos más primordiales de la existencia. Harvey, el niño que lo tiene todo, carece sin embargo de la más simple de las riquezas: cariño. Tiene mucho dinero, y sabe maniobrar para conseguir lo que necesita. Pero está solo, acompañado únicamente de sus privilegios de clase. Es un pequeño tirano que, a los diez años, maneja su poder económico y, acostumbrado a influir sobre su entorno, ya sean los criados o sus compañeros de clase, es incapaz de apreciar el valor de las cosas y, por supuesto, no sabe que el valor de su persona no está en el dinero, sino en su condición de niño. Se podría decir que Harvey, pese a su edad, es un resentido de la vida. La película cuenta, precisamente, el viaje al encuentro con el niño que se corresponde con la edad que tiene. Ese encuentro sólo se produce cuando conoce a Manuel, cuando Manuel aparece a sus ojos como el padre que necesita, un padre de afecto y protección, no de dólares y ausencia.

● Claro que, para que esta transformación se produzca, el niño debe cambiar radicalmente de ámbito, pasar de su lujoso universo a una embarcación de pesca, pasar de sus modales aristócratas a las chanzas rudas de los marineros, y ahí ya no le valen de nada sus impertinencias de niño rico. Es otro mundo, un mundo donde sólo cuentan las tareas de pesca, un mundo de camaradería, de trabajo en común, con cuyo aprendizaje conocerá el valor del afecto y el sentido de la dignidad.



● Por otro lado, Harvey y Manuel, cada uno a su manera, aunque de orígenes bien distintos, tienen en común la ausencia del padre. Manuel perdió en el mar al suyo, cuyo recuerdo venera (él le enseñó a pescar), y de Harvey se puede decir que nunca lo tuvo, puesto que ignora los sentimientos de veneración y afecto de un hijo hacia su padre. De este modo, Harvey va descubriendo la necesidad de tener un padre a quien admirar, alguien con quien compartir y de quien saberse querido y protegido.

● *Capitanes intrépidos* cuenta un proceso de humanización, de la inicial insensibilidad y estupidez de Harvey, a la conmoción por el encuentro y la pérdida del padre elegido. Pero la muerte de Manuel no es un hecho inútil (nada es inútil en este personaje, es pura nobleza y puro afecto), pues esta experiencia será tan decisiva que le servirá a Harvey para descubrir a su padre y a éste igualmente para reencontrarse con su hijo.

● La película está contada a manera de parábola, y las escenas finales, una especie de epílogo, son un homenaje del director a los desaparecidos en el mar, con sus familias reunidas en una ceremonia al recuerdo de su heroicidad y a su pasión por el mar. Se pronuncian los nombres que ya no están con ellos. Al oírse el nombre de Manuel, Harvey lanza una corona de flores y su padre otra; las dos se unen, al mismo tiempo que sus manos. Ahora ya, por fin, padre e hijo están unidos por el recuerdo del difunto.

**DATOS DE INTERÉS.** Spencer Tracy recibió un «Oscar» por su interpretación de Manuel, pero lo más sorprendente es que también le fue concedida la famosa estatuilla al año siguiente por la película *Forja de hombres* (1938), un hecho ciertamente excepcional, que sólo recientemente ha vuelto a producirse con el actor Tom Hanks. Para la fotografía de *Capitanes intrépidos* se utilizaron dos artilugios de reciente creación. Uno, con efecto pendular, permitía a la cámara mantener la estabilidad, pese a los movimientos del barco; el otro, provisto de un motor, limpiaba el objetivo a gran velocidad y lo protegía del agua del mar. El rodaje resultó bastante imprevisible por los efectos de un tiempo poco propicio, que se aprovechó para rodar las escenas de estudio. En un momento dado, mientras Fleming filmaba interiores, dirigía por teléfono el rodaje por la segunda unidad en el «We're Here». En otro momento, a causa de una operación, Fleming fue sustituido durante un par de días por Jack Conway.

## Carros de fuego

**Título original:** Chariots of fire. **Producción:** David Puttnam para Enigma Prod.-20th Century Fox (Gran Bretaña-EE.UU., 1981). **Guión:** Colin Welland. **Dirección:** Hugh Hudson. **Fotografía:** David Watkin. **Montaje:** Terry Rawlings. **Dirección artística:** Bryony Foster y Diana Morris. **Música:** Vangelis Papathanassiou. **Interpretes:** Ben Cross (Harold Abrahams), Ian Charleson (Eric Liddell), Nigel Havers (lord Andrew Lindsey), Cheryl Campbell (Jennie Liddell), Alice Kirge (Sybil Gordon), Lindsay Anderson (profesor de Catus), Dennis Christopher (Charles Paddock), Sir John Gielgud (director del Trinity College), Iam Holm (Sam Mussabini). **Duración:** 124 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** En 1978 ha fallecido Harold Abrahams. En el funeral se recuerda quién fue. En 1919 varios jóvenes coinciden en la universidad de Cambridge. Los éxitos en el deporte son un motivo de orgullo para la comunidad universitaria. Dos de ellos, Harold Abrahams y Eric Liddell destacan en las pruebas de atletismo. Sin embargo se trata de dos hombres que no responden plenamente al modelo de británico de Cambridge: el primero es judío, hijo de un inmigrante lituano, y el segundo pertenece a una familia muy religiosa de la Iglesia de Escocia que le pone dificultades en su carrera deportiva. Un tercero es Nigel Havers, un joven de la alta sociedad que practica el deporte por diversión y ni se esfuerza al máximo en él ni en los estudios.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El cineasta británico Hugh Hudson (Londres, 1936) comenzó su carrera con *Carros de fuego*, primera película que tuvo un extraordinario éxito comercial además de cuatro óscars de la Academia californiana. Posteriormente realizó *Greystoke, la leyenda de Tarzán*, *el rey de los monos* (1984) en la que indaga en el mito del hombre salvaje con voluntad de recrear los aspectos históricos. La realización tiene un tono de «qualité» que se recrea en los paisajes de ensueño, en el vestuario de época y en temas musicales muy variados. Hay que valorar que se trata de una «opera prima» y, en cuanto tal, está muy por encima de lo esperable. Las imágenes en cámara lenta de las carreras son excesivas, sobre todo cuando, en el triunfo de Abrahams, se repite la carrera como si estuviéramos ante una retransmisión televisiva. Estos aspectos, unidos al nacionalismo británico que destila la narración, hicieron que la película fuera muy discutida en el Festival de Cannes de 1981.



**TEMÁTICA.** El deporte de alta competición en lo que tiene de esfuerzo, de centralidad en la vida y de renuncia a muchas otras oportunidades es el tema principal de *Carros de fuego*.

● El deporte de competición siempre es una metáfora de la vida: los entrenamientos, la búsqueda de un objetivo, la prueba en la que se gana o pierde y hasta cierta tristeza con que se puede recibir el éxito funcionan como momentos de una experiencia más universal. De hecho las dos biografías de Abrahams y Liddell se ofrecen como dos modelos de triunfo, pues más allá del deporte —o partir de haber sido forjados por él— fueron personas fieles a su vocación en la vida.

● La vieja idea de que el deporte sirve para modelar el carácter y desarrollar la personalidad en todos sus aspectos aparece a lo largo de toda la película. Sin embargo, el profesor de Cambridge recrimina a Abrahams que olvide que los valores de honestidad, liderazgo, lealtad, etc. queden en segundo plano cuando el deporte se profesionaliza y el deportista únicamente está interesado por el triunfo a cualquier precio. La acusación es ambigua porque la institución universitaria desea el éxito de sus alumnos por cuestión de imagen. Pero tiene su parte de razón porque llama la atención sobre el endiosamiento del deportista.

● Este aspecto es fruto de la profesionalidad y del carácter competitivo de la práctica deportiva. Aunque en los años veinte aún no existen las corrupciones del «dopping» o de los fichajes millonarios, ya está en germen esa lucha por el triunfo que deja en segundo plano la gratuidad del deporte en sí mismo.

● El racismo implícito en las reticencias que hay hacia Abrahams y explícito hacia su entrenador de origen árabe ponen en cuestión la alta sociedad de la época. Hay una acusación de antisemitismo y de intolerancia ante quien no responde al canon de caballero británico; el propio Abrahams se siente extraño en la Inglaterra cristiana y anglosajona.

● El conflicto que plantea Eric Liddell al no querer participar en la carrera un domingo por respetar la celebración religiosa lleva a una discusión más amplia en la que las creencias y convicciones personales parece que deben ser sacrificadas en interés de la patria o del rey. Liddell llega a ser acusado de traidor a la patria por la prensa. Es el mismo conflicto que Sófocles representó en la tragedia «Antígona». Pero, en este caso, la competición deportiva aparece teñida por el nacionalismo y la carrera de unos individuos particulares se convierte en lucha

entre los países. Este «nacionalismo deportivo» ha ido creciendo con los años y en cada edición de los Juegos Olímpicos vemos cómo la obtención de medallas se convierte en auténtica cuestión de Estado.

● La madre de Liddell lamenta que su hijo haga dejación de sus deberes religiosos porque está centrado por completo en el mundo del deporte. Esta crítica lleva a cuestionar hasta qué punto la práctica deportiva ha de absorber todas las energías de una persona, sobre todo cuando sabemos que se trata de una actividad transitoria.

● La relativización de los éxitos aparece muy clara en el rostro de Abrahams después de ganar en la Olimpiada de París de 1924. Mientras los compañeros le felicitan él está dolido por la marginación que ha sufrido su entrenador árabe. Un compañero le había expresado muy bien la paradoja de la competición: «He conocido el miedo a perder, pero ahora estoy demasiado asustado para poder ganar».

● En la celebración de la Iglesia de Escocia Liddell lee los versos del capítulo 40 del profeta Isaías en los que se dice que ni las naciones ni los reyes son importantes frente a Dios. Este texto está muy bien elegido para reforzar las convicciones del deportista en su negativa a competir un domingo y para echar por tierra los argumentos de los jerifaltes que le presionan para que lo haga.

**DATOS DE INTERÉS.** *Carros de fuego* está basada en dos biografías de personajes reales, dos deportistas que batieron las marcas de los cien y los cuatrocientos metros en el estadio Colombes durante la Olimpiada de París de 1924, lo que fue celebrado en Gran Bretaña como todo un triunfo nacional. La partitura del compositor griego Vangelis para esta película es uno de los temas más famosos de toda la Historia del Cine. Los dos profesores de Cambridge están interpretados por dos grandes cineastas de las pantallas británicas: el director Lindsay Anderson, uno de los impulsores del «free cinema» en los años sesenta y John Gielgud, nombrado «sir» por la Reina en reconocimiento a su profesionalidad a lo largo de toda una vida.



## Chicos de la calle

**Título original:** Ragazzi fuori. **Producción:** Claudio Bonivento para Número Uno y Raidue (Italia, 1989). **Guión:** Aurelio Grimaldi y Marco Risi. **Dirección:** Marco Risi. **Fotografía:** Mauro Marchetti. **Montaje:** Abon. **Dirección artística:** Massimo Spano. **Música:** Giancarlo Bigazzi. **Interpretes:** Francesco Benigno (Natale), Alessandro di Sanzo (Mauro/Mary), Roberto Mariano, Maurizio Prolo, Filippo Genzardi, Alfredo Li Bassi, Salvatore Termini, Giuseppe Piricó, Giuseppe Lucania, Alessandro Calamia, Carlo Berretta. **Duración:** 115 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** La ciudad de Palermo en la castigada región siciliana es el marco de unas vidas cruzadas de jóvenes inmersos en la delincuencia, el paro y la marginación. Natale ha salido del reformatorio y, tras no encontrar trabajo, vuelve a la delincuencia; un joven padre de familia intenta vender patatas, pero le confiscan el motocarro y da con sus huesos en la cárcel; Mauro, que se hace llamar Mary, es un joven travesti prostituido que tiene su vida pendiente de un juicio en el que le caen tres años de prisión; el adolescente Claudio y su novia se escapan de casa hacia la nada, cuando ella queda embarazada optan por casarse; Stefano, otro joven muere a manos de la policía por robar una radio de un coche, etc. Todos parecen abocados a la cárcel y a la muerte, en un círculo que se cierra fatalmente sobre esas vidas.

**COMENTARIO CRÍTICO.** En su anterior película, Marco Risi también abordó los problemas de los jóvenes y, en particular, de la juventud delincuente. *Rejas de cristal* (1989) hacía un retrato del correccional de Malaspina, en Palermo, el mismo que aparece ahora como referencia —del que salen y al que entran— los jóvenes de *Chicos del barrio*. El realizador, hijo de Dino Risi, uno de los nombres importantes del cine italiano, se ha basado en el relato autobiográfico de un educador de ese reformatorio. La continuidad entre las dos películas es evidente: varios chicos/actores aparecen en las dos encarnando a los mismos o muy parecidos personajes. Desde el punto de vista temático las dos películas se complementan en un recorrido que lleva de la cárcel-reformatorio a la calle (el paro, la marginación, etc.) y nuevamente al correccional.

*Chicos de la calle* es una película de estructura poliédrica (son varias historias que respresentan distintas facetas de un mundo juvenil de marginación) y circular (el final de una historia remite al comienzo de otra). Esta estructura abierta quiere dar cuenta de la variedad y complejidad de ese mundo de contrastes, donde coexisten la ternura y la brutalidad. Frente a otras películas que terminan con un reparto de actores en los títulos de crédito, *Chicos de la calle* acaba con datos autobiográficos de estos chicos-actores, muy parecidos a los personajes que interpretan y que refuerza el carácter de crónica documental de la película. La música, con ciertas reminiscencias árabes, es sugerente y tiene la repetición obsesiva de una melodía que enloquece. Muy en consonancia con el carácter de realismo dramático del filme, la fotografía tiene un tono oscuro, con fuertes contrastes.

**TEMÁTICA.** Las familias de estos jóvenes se encuentran entre la impotencia y la ternura para intentar comprender sus vidas. El hermano de Natale trata de ayudarle con el trabajo, pero no está dispuesto a ser cómplice de sus desmanes; la madre de Mario no acepta la vida de su hijo, pero está cercana a él y rechaza la criminalización creciente de su modo de vida.

● Hay un fuerte contraste entre la banalización del sexo en el prostíbulo o en el «ligón» de discoteca y la ternura con que la joven pareja inicia su relación.

● El trabajo que escasea no ofrece oportunidades a los jóvenes que acuden a la oficina de empleo llena de gente desocupada pero que ellos sienten como un lugar que nada tiene que ver con sus vidas; o a los que se ofrece un empleo como aprendices con experiencia. En un momento determinado ironizan diciendo que «el trabajo dignifica al hombre... y lo convierte en una bestia». La solución está en modos de economía sumergida como la venta ambulante que, cuando es prohibida, aboca a la ilegalidad del tráfico de drogas.

● Las instituciones —representadas por la asistente social, el fiscal, el oficinista del tribunal y distintos policías— no salen muy bien paradas. Se mueven entre la impotencia y la exigencia de aplicar unas leyes que para nada sirven a la integración social de los jóvenes (asistente social), la autopromoción de las personas a costa de los jóvenes delincuentes (discurso de exhibición que hace el fiscal para condenar al travesti) o la ambivalencia de la policía (un agente desesperado por la delincuencia dispara contra él, pero los inspectores echan una mirada de re-



probación cuando, al descubrir el cadáver en el vertedero, el policía exclama con sorpresa cínica «¡Uno menos!». Frente a la burocracia estatal que busca la integración social de los delincuentes hay un escepticismo fuerte: Mario, el travestí, le dice a la asistente social que cómo va a tener trabajo y Natale hace un reproche, entre ingenuo y realista, al funcionario judicial diciéndole que si no fuera por chicos como él el burócrata no tendría trabajo...

- La imagen del vertedero que domina la ciudad en el horizonte y con la que se cierra el conjunto de historias de jóvenes revela el pesimismo de *Chicos de la calle*.

- El odio a los extranjeros, a los inmigrantes árabes, está presente no sólo en los países ricos, sino también en lugares castigados por la marginación como Sicilia.

- El embarazo de adolescentes y el matrimonio obligado por el mismo es otra de las cuestiones que trata la película y de la que hace una breve descripción, sólo un apunte, para señalar que es una realidad que está ahí.

- El mar, que ha sido uno de los símbolos literarios y cinematográficos más recurrentes de la libertad, aparece en *Chicos de la calle* como metáfora de lo contrario. El agua fría impide a los jóvenes el baño purificador en la playa: lo que podía ser un momento liberador deviene una apuesta por la vida en la que la resistencia a la temperatura es un modo de ejemplarizar la lucha por sobrevivir en las peores condiciones.

**DATOS DE INTERÉS.** El mundo de la delincuencia juvenil está presente en buena parte del cine de los ochenta. *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), por el contrario, retrata el vértigo de jóvenes de clase media, estudiantes, que viven al límite de sus vidas. Curiosamente, se trata de una película que, en nuestro país, después de haber sido estrenada en cine y en vídeo ha vuelto a las salas de exhibición.

## Cinema Paradiso

**Título original:** Nuovo Cinema Paradiso. **Producción:** Franco Cristaldi para Les Films Ariane, TF-1, RAI-3 (IT FR, 1989). **Guión y dirección:** Giuseppe Tornatore. **Música:** Ennio Morricone. **Fotografía:** Blasco Giurato. **Montaje:** Mario Morra. **Dirección artística:** Andrea Crisanti. **Intérpretes:** Jacques Perrin (Salvatore), Philippe Noiret (Alfredo), Brigitte Fossey (Elena), Salvatore Cascio (Salvatore niño), Marco Leonardi (Salvatore joven), Antonella Attiu (la madre joven), Enzo Cannavale (Spaccafico), Agnese Nano (Elena joven), Isa Danieli (Anna), Marco Leonardi, Pupella Maggio, Leopoldo Trieste. **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA, OCIC).

**ARGUMENTO.** En un prólogo que enlaza con la tercera parte de la película (ambos en el tiempo presente) Salvatore recibe la llamada de su madre desde Giancaldo, su pueblo natal en Sicilia para informarle de la muerte de un tal Alfredo. Asistimos después a la vida y andanzas del Salvatore niño y su amistad con el proyeccionista del Cinema Paradiso, Alfredo, un viejo sabio que mantiene una relación paternal con el niño —huérfano—, introduciéndole en los secretos de la cabina, permitiendo que crezca en todos los aspectos. Antes de la marcha a la mili, Salvatore busca el amor de una chica con una espera insobornable (magníficas las secuencias de la iglesia y del cine al aire libre); su regreso significa que todo ha cambiado —porque lo ha hecho él— y la decepción le lleva a huir del pueblo. Regresa al cabo de muchos años para asistir al entierro de Alfredo y comprobar que si del pasado nadie escapa la huida no supone encontrar una felicidad que, precisamente, se halla en ese pasado.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Formado como cineasta en el medio televisivo, donde ha rodado historias enraizadas en su Sicilia natal, Giuseppe Tornatore también ubica en la isla su segunda película. Posteriormente ha realizado *Están todos bien*. En una primera lectura habrá quien sólo aprecie un discurso nostálgico sobre el encanto de los viejos cines de pueblo y la memoria de sus proyecciones para los adultos que añoran una infancia de escasez y sueños. Pero *Cinema Paradiso* va mucho más allá, y aunque respeta el género melodramático, no se limita a un ejercicio de añoranza sobre la necesidad de recuperar nuestras infancias, sino que tiene entidad como para plantear las raíces mismas de nuestras vidas.



Mantiene un equilibrio difícil, aunque pese mucho la decepción y el desamor. Si en muchos momentos se inclina por el puro melodrama, en otros no prescinde de un realismo hiriente (tonto del pueblo, clasismo de la sociedad, marginación del comunista). Tornatore ha realizado una película de una pieza, combinando un humor elegante, sin sofisticaciones, con el drama más humano. Tal vez hay más de una película dentro de este film, que no acaba de convencer en sus partes ensambladas: se producen saltos, aunque haya que reconocer la capacidad para la elipsis, particularmente en toda la historia de amor. Como en el mejor cine, hay poesía en secuencias y personajes aparentemente secundarios (madre de Salvatore, proyección en la pared de la plaza, tela que se deshila a la vuelta del hijo, cura del pueblo, etc.), además de en la música. En el final, alargado en exceso, a nuestro juicio, se han cargado deliberadamente las tintas en una opción sentimental y nostálgica discutible, pero eficaz para la concepción del cine/vida que muestra el director.

**TEMÁTICA.** *Cinema Paradiso* —¿el paraíso del cine?— trata sobre ese fragmento definitivo y definidor de la vida que es la infancia, sobre la amistad y el cariño, sobre los primeros amores y las primeras decepciones, sobre las personas entrañables, sobre la realidad dura y la necesidad del ser humano de buscar la felicidad y hacer posibles tantos sueños acariciados en la oscuridad de la sala cinematográfica.

● Frente a las utopías de futuro —escatológicas— donde el ser humano encuentre la realización de sus deseos y sus vocaciones, aquí se nos plantea la felicidad utópica del pasado, de los orígenes —arqueológica—, cuando nuestra inocencia e ignorancia infravaloraban el calor humano y los sueños que permitieron que creciéramos.

● Gran parte de la película es la figura de Alfredo (justamente premiado su intérprete, Philippe Noiret, en el certamen de Cine Europeo de 1989), un hombre bueno y sabio, capaz de tomar frases de los grandes héroes cinematográficos, de ver cuando está literalmente ciego, de mostrar una ternura a toda prueba frente al niño y, lo que es clave, de ser generoso renunciando a la compañía de Salvatore al propiciar su marcha del pueblo. Este abuelo/patriarca rural mantiene una máxima en la vida: «Hagas lo que hagas, ámalo». La lucidez le lleva a desear para el chico mejor futuro que la cabina de proyección, donde hay demasiada soledad, y a decir que «La vida no es como la has visto en el cine, la vida es más difícil».

● Salvatore —cuyo padre nunca volverá de una guerra en un país lejano— y Alfredo —que no tiene hijos— están destinados a encontrarse, a pesar de que en un principio el viejo proyeccionista lo rechaza.

● *Cinema Paradiso* nos habla del cine como sueño, como celebración festiva para las gentes del pueblo. La sala cinematográfica es un espacio donde enamorarse, discutir, bromear, insultar... es decir, vivir. Pero no se puede ser fetichista y Salvatore, como el protagonista de *Después del sueño* (Mario Camus, 1991), desvía su mirada de la pantalla cuando se enamora. Por otra parte, el director es consciente de que la imposibilidad de recuperar esa infancia, por ello abunda en la crisis del cine (reemplazado por la televisión y el vídeo) y una de las últimas secuencias es la destrucción del Nuovo Cinema Paradiso para hacer un aparcamiento. El final no es otro que el regalo/herencia de Alfredo: un montaje con todos los besos prohibidos que, antes de nada, son actos de amor pleno, quintaesencia de la felicidad que los humanos buscamos por todas partes y en todas las edades. Esa herencia procede de una infancia que contrasta con el presente en el que, como le advierte su madre, no ha encontrado a nadie que le quiera.

● La emigración y el sentido de la tierra se adquieren con el tiempo: regresar al pueblo y a la infancia después de llegar a ser uno mismo, aunque, aparentemente, no se conozca a nadie porque el tiempo no pasa en valde.

**DATOS DE INTERÉS.** Curiosa o sintomática coincidencia: *Cinema Paradiso* se estrenaba al tiempo que *Splendor* (1988), el film de Ettore Scola dedicado a recopilar los años de esplendor del cine de la postguerra europea y su posterior decadencia con el vídeo y la televisión. Premiada por Hollywood con un óscar a la mejor película extranjera, en ella se hace un homenaje al cine mismo a través de la cita de viejas películas clásicas: *La diligencia*, *Lo que el viento se llevó*, *Gilda*... y, sobre todo, del cine italiano de postguerra, representado por las comedias interpretadas por Totó, *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1947) y *Catene* (R. Matarazzo, 1950).



## La ciudad de la alegría

**Título original:** City of joy. **Producción:** Jake Eberts y Roland Joffé para Lightmotive y TriStar (Gran Bretaña-Francia, 1992). **Guión:** Mark Medoff, según la novela de Dominique Lapierre. **Dirección:** Roland Joffé. **Fotografía:** Peter Biziou. **Montaje:** Gerry Hambling. **Dirección artística:** Roy Walker. **Música:** Ennio Morricone. **Interpretes:** Patrick Swayze (Max Lowe), Pauline Collins (Joan Bethel), Om Puri (Hasari Pal), Shabana Azmi (Kamla Pal), Art Malik (Ashoka), Shymanand Jalan (El padrino/Ghatak) **Duración:** 135 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Max es un joven médico de Huston (Estados Unidos) al que no le gusta su profesión. El día que una niña muere en sus brazos sin poder hacer nada para remediarlo decide dejar la profesión y emprende un viaje en busca de sí mismo. Llega a Calcuta al mismo tiempo que una familia campesina lo hace en busca de un futuro mejor. A Max le roban el pasaporte por lo que su estancia se prolonga más de lo esperado. Su hotel está en un barrio donde hay un dispensario y una escuela atendidos por Joan, una británica con ganas de hacer algo por los demás. Allí va a parar Max tras ser robado y recibir una paliza de manos de la mafia que domina el barrio. Progresivamente, y con distintos desfallecimientos y dudas, irá comprometiéndose con la gente de ese rincón del mundo; al principio por indignación hacia la pasividad con que soportan las injusticias, luego por solidaridad con la lucha desigual que emprenden. Se llega a convertir en un elemento esencial en la salud y la dignidad de los habitantes del barrio en su lucha contra la mafia. Al final exclamará «Estoy contento de estar aquí (...) Soy libre para quedarme»: ha encontrado su lugar en el mundo y un sentido a su vida.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El cine de Roland Joffé es un cine de compromiso. A diferencia de otros cineastas que se embarcan en cualquier proyecto, Joffé elige y produce sus rodajes concebidos como una aventura que cuentan historias donde el ser humano se encuentra en la tesitura de dar respuesta a problemas definitivos. Los jesuitas de las reducciones del Paraguay en *La misión* o los científicos que reciben el encargo de fabricar la bomba atómica en *Creadores de sombras* (1989) se encuentran ante dilemas morales que han de solucionar con el desgarramiento de a quien en ello le va la vida. Esto mismo le sucede al prota-

gonista de *La ciudad de la alegría*. La película es bastante conciliadora y resuelve los conflictos que plantea, hasta el punto que hay cierta dulcificación de la realidad tercermundista a la que se acerca. La música de Ennio Morricone es, como siempre en este compositor, de calidad, con cierto parentesco en los coros finales con los de *La misión*. La fotografía, con predominio de tonos terrosos y ocres, renuncia al colorido para ofrecer una imagen más acorde con la pobreza que retrata.

**TEMÁTICA.** Pocas son las películas que, realizadas como grandes superproducciones y distribuidas por compañías transnacionales presentan la presencia de los occidentales en los países del Tercer Mundo como lo hace *La ciudad de la alegría*. Lo habitual ha sido utilizar los escenarios exóticos o las costumbres desconocidas como marco de películas de aventuras. En ningún caso aparecían la pobreza, el analfabetismo, la cosificación de la mujer, los problemas de salud, etc. como una realidad sangrante ante la que cualquier ser humano ha de dar una respuesta: «huir, ser espectador o comprometerse», como dice la enfermera Joan. Esta es la cuestión central de la película y que, con la «moda» de las ONG de ayuda al desarrollo tiene más actualidad que nunca.

● Max llega a Calcuta y se produce una transformación definitiva. Quien había sido un niño desgraciado porque asistió a las mentiras del matrimonio de sus padres, se sometió al destino que su padre le programó y sólo creía en los Dallas Cowboys... acaba siendo un hombre que encuentra el sentido a la vida en un rincón olvidado del mundo. Por tanto, en la interrelación entre Max y los miserables de Calcuta es el médico quien sale ganando.

● La llegada a un país del Tercer Mundo exige al hombre o la mujer occidentales cambiar los esquemas de pensamiento e intentar comprender en profundidad el espíritu de una cultura ajena y lejana. Joan explica cómo al principio luchaba para convencerles, hasta que comprendió que luchaba «contra mil años de resignación».

● Este compromiso, libremente adquirido tras muchas reflexiones y con no pocas dificultades, se nos muestra en varias secuencias en las que Max y Joan discuten con fuerza. En un momento determinado Joan explica la clave de la cuestión: «Entregarse a los demás siempre es doloroso, es una lucha para evitar que se olviden la comprensión y la humanidad y no podemos permitirnos perderla (...) Desde que nacemos nos deba-



timos entre la esperanza y el desaliento». Al final, Max se siente útil en medio del desencanto y la impotencia porque entiende que «los dioses no nos han puesto las cosas demasiado fáciles a los hombres; por eso, tal vez, uno se siente tan bien cuando consigue engañar al destino».

- Dentro de un país-continente como la India las diferencias sociales son abismales. La familia de Hasari tiene que emigrar de su tierra para buscar trabajo y, como todos los pobres, está a merced de los mafiosos, que proliferan más allí donde hay más ignorancia, hambre e impotencia. El mayor impedimento para el desarrollo de esos lugares está, muchas veces, en mafias locales que viven de mantener el «tercermundismo» económico, sanitario y educativo.

- La mujer está doblemente marginada en una sociedad con grandes diferencias sociales y pobreza. Las secuencias sobre la negociación de la dote, donde se regatea hasta el último céntimo, y la imposición de un marido muestran esa realidad.

- La película presenta dos acciones paralelas, aunque convergentes en determinados momentos. Tanto Hasari como Max buscan un lugar en Calcuta. El primero trata de sobrevivir con su carro-taxi para aspirar a una vivienda sin grandes pretensiones y a que los suyos no pasen hambre; el segundo a una vida que tenga sentido porque el dinero no lo resuelve todo. Muy pronto, aunque con diferentes motivaciones, ámbos comprenden, al enfrentarse a la mafia del barrio, que la justicia y la dignidad son irrenunciables para poder vivir en paz consigo mismos. Por ello, *La ciudad de la alegría* ha de entenderse también como una lucha del ser humano por su dignidad en las peores condiciones.

**DATOS DE INTERÉS.** Dominique Lapierre ha sido, con Larry Collins, un fabricante de «best-sellers» tales basados en acontecimientos históricos como la guerra mundial (*Arde París*) o en personalidades (*O llevarás luto por mí*, sobre la vida de El Cordobés). *La ciudad de la alegría* ha sido la novela escrita en solitario por Lapierre. A diferencia de la película, el personaje de la enfermera es, en el libro, una monja que, al parecer, está inspirado en Teresa de Calcuta.

## El club de los poetas muertos

**Título original:** Dead poets Society. **Producción:** Steven Haft, Paul Junger Witt y Tony Thomas para Touchtone/Silver Screen Partners/Witt Thomas/Buena Vista (EE.UU., 1989). **Guión:** Tom Schulman. **Dirección:** Peter Weir. **Fotografía:** Johns Seale. **Montaje:** William Anderson. **Dirección artística:** Wendy Stites. **Música:** Maurice Jarré. **Interpretes:** Robin Williams (John Keating), Robert Sean Leonard (Neil Perry), Etna Hawke (Todd Anderson), Josh Charles (Know Overstreet), Gale Hansen (Charlie Dalton), Dylan Kussman (Richard Cameron). **Duración:** 124 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Un grupo de chicos inicia el curso escolar en Welton, un colegio tradicional y elitista situado en las montañas de Vermont. En ese año hay un profesor nuevo, John Keating, que enseña literatura y ejerce una poderosa influencia sobre los alumnos, a quienes les da una perspectiva nueva para sus vidas. Keating, que fue alumno en el mismo colegio, trata individualmente a cada chico y sus circunstancias: Neil y su vocación teatral, Know y su enamoramiento, Cameron y su deseo de aprender, etc. Entre ellos recrean el Club de los Poetas Muertos que fue un reunión en una antigua cueva india que hacía Keating siendo alumno para leer poesía y dar rienda suelta a su imaginación. Sin embargo el conflicto surge cuando un chico se suicida por el autoritarismo de su padre y el profesor, que es acusado por ello, acaba siendo expulsado del colegio. No obstante, Keating logra el reconocimiento de los chicos en la despedida.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El guión de Tom Schulman está basado en su propia experiencia como estudiante en un centro similar al que aparece en la película. Ese guión cayó en manos del director australiano Peter Weir, que inmediatamente se puso a trabajar en la producción de la película. Weir es el solvente director que ha realizado filmes importantes como *Gallipoli* (1981), *El año que vivimos peligrosamente* (1982), *Unico testigo* (1985), *La costa de los mosquitos* (1986) o *Matrimonio de conveniencia* (1990).

*El club de los poetas muertos* —título de innegable atractivo— tuvo un éxito importante en su momento, porque se trata de una película seductora, con buena dosis de cuento de hadas. Incluso hay ciertas incongruencias: tratándose de un



colegio tradicional de disciplina férrea los chicos tienen suficiente libertad de movimientos como para salir a la cueva o deambular por las terrazas de noche y para participar en fiestas. El director emplea tan eficaz como mesuradamente algunos símbolos, como los planos de las bandadas de pájaros, las zapatillas del padre de Neil cuidadosamente colocadas o los gestos de transgresión que realiza Keating en el aula; aunque a veces pueden resultar excesivos, como el «Himno a la alegría» que suena mientras los chicos juegan al fútbol. La estructura narrativa contrapone una primera parte optimista y vitalista, en la que los alumnos y el profesor viven una pequeña utopía de libertad a una segunda más amarga, donde la institución familiar y escolar acaban con ese sueño. Las localizaciones tienen un atractivo innegable: los muros gruesos y la arquitectura neogótica del colegio se oponen al espacio abierto de los bosques y lagos que le rodean. A destacar la interpretación de Robin Williams, un actor muy dotado para el histrionismo que el personaje requiere.

**TEMÁTICA.** El personaje de Keating es la mayor novedad que articula la historia: se trata de un educador que resulta cercano a los alumnos y busca dar a cada uno lo que necesita. Es un romántico amante de las causas perdidas, pero que sabe que, como la poesía, en la inutilidad de la derrota siempre hay algo valioso.

● Sin embargo, ese modelo de profesor-seducor es, si se piensa detenidamente, muy tramposo porque, opuesto al resto de los profesores y sus exigencias, en ningún momento le vemos que tiene que recriminar una actitud o corregir una conducta en un alumno. El engaño está en que la crítica del colegio y su estilo educativo se hace proponiendo como alternativa cierto primitivismo, un espontaneísmo de dar rienda suelta a los sentimientos que no necesariamente tiene que ser creador o aportar consigo la felicidad.

● El lema «carpe diem» (aprovecha el momento; o, como dice el poema que leen, «coged las rosas mientras podáis») es un llamamiento a la libertad, a ser uno mismo frente a las imposiciones o los prejuicios de la sociedad. El poema-dedicatoria del libro «Cinco siglos de poesía» que sirve para las reuniones del Club de los Poetas Muertos dice que hay que actuar «para no llegar a la muerte descubriendo que no había vivido». El conflicto dramático resulta inevitable entre el profesor «liberal» y el colegio que tiene como lemas «Tradición, Honor, Disciplina y Grandeza»

y que aún usa el castigo corporal, es decir, que se mueve por valores opuestos a los que representa Keating.

● En este sentido, toda la película puede entenderse como una dialéctica entre el individuo y las instituciones (familia, colegio) que no es sino la tensión entre la libertad y el poder del orden establecido. Ese conflicto llega a ser sangrante en el caso de Neil, el estudiante a quien su padre impide ser él mismo y desarrollar la vocación teatral que tiene porque ha previsto para él que sea médico.

● La película presenta en breves rasgos distintos tipos de adolescentes (el creativo, el empollón, el introvertido, el «manitas») al mismo tiempo que ofrece algunos de los problemas propios de la edad. La falta de libertad de Neil frente al autoritarismo paterno, la soledad de Todd a quien sus padres repiten un inútil regalo de cumpleaños, el enamoramiento de Know que le hace relativizar todo, los deseos de Charlie de participar en fiestas de chicos mayores, etc.

● El estudio de la poesía (la literatura, el arte... lo «inútil») queda contrapuesto a las ciencias prácticas como la economía o la medicina. Y en esa contraposición Keating enseña a sus alumnos que «las palabras y las ideas pueden cambiar el mundo». Hay una reivindicación de la belleza, la pasión y el romanticismo porque, en su «inutilidad», son lo que hace vivir la vida más intensamente a las personas. Es más, el estudio se puede convertir en un placer, en un disfrute que compromete a la persona y está cercano a sus intereses.

● Las ideas del profesor refuerzan el deseo natural de transgresión y aventura que tienen los adolescentes, quienes recrean ese Club de los Poetas Muertos no por amor a la poesía, sino por el gusto a lo prohibido y a la noche y como espacio liberador frente al colegio.

**DATOS DE INTERÉS.** *El club de los poetas muertos* sobresale en medio de tanta comedia estúpida sobre la educación sentimental de los jóvenes como se ha realizado a lo largo de los años ochenta. Estas obras sobre el sexo y la transgresión de los jóvenes han sido realizadas con la única pretensión de divertir pero proponiendo valores que no son de recibo. Por el contrario, la película de Peter Weir enlaza más con la crítica a los colegios tradicionales que se hace en *If...* (Lyndsay Anderson, 1968).



## Cyrano de Bergerac

**Título original:** Cyrano de Bergerac. **Producción:** René Cleitman y Michel Seydoux para Hachette Première, Groupe Europe 1, Caméra One, Films A 2, D.D. Productions y UGC (Francia, 1990). **Guión:** Jean-Paul Rappeneau y Jean-Claude Carrière, basado en la obra teatral de Edmond Rostand. **Dirección:** Jean-Paul Rappeneau. **Fotografía:** Pierre L'Homme. **Montaje:** Noëlle Boisson. **Dirección artística:** Ezio Frigerio. **Música:** Jean-Claude Petit. **Intérpretes:** Gérard Depardieu (Cyrano), Anne Brochet (Roxanne), Vicent Perez (Christian), Jacques Weber (Guiche), Roland Bertin (Ragueneau), Philippe Volter (Valvert), Philippe Morier-Genoud (Le Bret), Gabriel Monnet (Montfleury). **Duración:** 132 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Cyrano de Bergerac es un popular personaje de la corte parisina. Soldado y poeta, se muestra igual de diestro en el manejo de la espada que en la esgrima verbal: nadie puede derrotarle en uno y otro campo. Su carácter fiero y su absoluta disposición a lances, duelos y peleas de todo género le han dado una merecida fama de hombre fanfarrón y pendenciero. A pesar de todo, su rasgo más distintivo, el que le ha hecho más conocido entre las gentes, es su descomunal apéndice nasal, esa enorme nariz que explica su carácter agresivo, tras el que oculta sus complejos. Cyrano se encuentra rendidamente enamorado de su prima Roxanne, pero atormentando por su físico nunca se ha atrevido a declarar su amor, ni a manifestar el hombre romántico, tierno y sensible que lleva dentro...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Pese a no haber cumplido el siglo, *Cyrano de Bergerac*, que Edmond Rostand escribió en 1898, es uno de los grandes clásicos del teatro francés. Y aunque no es ésta la primera vez que las aventuras bélicas y amorosas del narigudo espadachín son llevadas a la pantalla, sí se trata del primer intento de adaptar la obra de Rostand con todo lujo de medios y una aproximación fiel al texto original, que no excluye, sin embargo, una lectura actualizada del mismo. En aras de esa fidelidad, se respetaron los versos alejandrinos en que está escrita la pieza (en la versión doblada al español se ha hecho lo que se ha podido con los versos: unas veces encajan bien; otras no tanto), si bien algunos personajes y situaciones han quedado suprimidos. En conjunto, la adaptación puede considerarse modélica: la tres horas y media que acostumbra durar la representación teatral han quedado reducidas a dos horas y cuarto

de película (escenas de batallas incluidas), sin que falte nada importante.

La puesta en escena incluye una excelente reconstrucción histórica, el abandono de la grandilocuencia y las formas del melodrama propias de las escenificaciones teatrales y un afortunado predominio de la comedia sobre el paisaje sentimental de la obra. Todo lo cual contribuye a un Cyrano moderno y atractivo, pero sin perder ninguno de sus mejores valores. Buena parte del mérito hay que otorgársela a Gérard Depardieu que hace gala de una extraordinaria madurez como actor. Amparándose en su físico, Depardieu se desvela con su habitual espectacularidad cuando representa a esa fuerza de la naturaleza que es el espadachín. Pero es capaz también de extraer en los momentos clave una complejidad de matices que sólo está al alcance de los intérpretes excepcionales.

**TEMÁTICA.** Cyrano de Bergerac, ya lo hemos dicho, es uno de los grandes personajes de la cultura francesa, portador de una serie de características y de valores con los que, según se dice, los franceses gustan de verse retratados, casi como si fueran señas de identidad nacionales (algo así como lo que sucede con don Quijote y los españoles). Se trata en cualquier caso de valores, rasgos y cualidades universales, aceptados y aceptables por casi todas las culturas.

● En *Cyrano de Bergerac* se plantea, en efecto, una exaltación hasta lo sublime de todo un conjunto de grandes sentimientos e ideas, tales como el Amor, la Lealtad, la Pasión, el Valor, la Amistad, la Renuncia, el Heroísmo, etc. Esa es la razón por la que la obra resulta apreciada en todas partes, y si su éxito es considerablemente mayor en Francia, se debe, aparte de obvias razones de nacionalidad, a que sólo quienes dominan el idioma galo pueden disfrutar plenamente con los ingeniosos versos de Rostand. Un ejemplo similar sería el famoso *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, cuyas traducciones por fuerza han de desmerecer del original.

● Cyrano representa el individualismo, la insolencia, el hombre libre. Es un ser rebelde, romántico, que busca en todo momento ir más allá de la prosaica realidad. Es sensible y vulnerable, y a la vez osado. Sin embargo no se gusta a sí mismo y está atormentado. Vive la vida de manera apasionada, y lleva su orgullo, su renuncia y su rebeldía hasta las últimas consecuencias. De ahí su pleno fracaso, tanto social como sentimental. Fracaso que él asume con absoluta dignidad.



● El personaje de Roxanne no sólo se contempla en su función de destinatario del amor de Cyrano. La película refleja su gran drama. Ella, como su primo, rechaza lo insustancial y lo trivial (así hay que interpretar las exigencias poéticas que le hace a su amante), por ello se ve conde nada a amar, sin saberlo, a alguien que no existe, dos hombres en uno.

● A propósito de los dos hombres enamorados de Roxanne y a quienes ella ama, creyendo amar a uno solo, se destaca en *Cyrano* el brillante planteamiento que hace de un tema eterno: la dicotomía entre la belleza física y la belleza intelectual y el más profundo valor de ésta última.

● La película trata también de los sufrimiento del amor y del terror a mostrar los propios sentimientos por miedo a ser rechazados. Siendo este tema perfectamente cotidiano, lo único que hace la historia de Cyrano es presentarlo debidamente amplificado y desorbitado. Cyrano sólo se atreve a hablarle a Roxanne de su amor, a través de Christian. Es consciente de que así nunca conseguirá a su prima, pero, por otra parte, no ha de temer el rechazo.

● Interpretaciones más modernas quieren ver en Cyrano un exponente del masoquismo sentimental: un hombre cuyo sacrificio y renuncia permanentes le conducen, por propia voluntad, al fracaso y la infelicidad. Pero lo cierto es que estamos ante una obra que admite, en casi todos sus temas, razonamientos muy diversos.

**DATOS DE INTERÉS.** *Cyrano de Bergerac* existió realmente. Vivió en el siglo XVII y dejó escritos varios libros sobre temas fantásticos, entre ellos un hipotético viaje a la luna (tema al que se hace referencia en la escena en la que Cyrano se finge un selenita). La figura de Cyrano había sido llevada varias veces a la pantalla, pero las únicas películas dignas de mención son la versión en prosa que en 1950 dirigió Michael Gordon, con José Ferrer (que ganó el Oscar) de protagonista, y *Cyrano y D'Artagnan* (1961), de Abel Gance. Más recientemente el cine americano llevó a cabo una versión moderna y con final feliz en *Roxanne* (1987), de Fred Schepisi, con Steve Martin en el papel principal.

## Daens

**Título original:** Daens. **Producción:** Dirk Impens para Favourite Film (Bélgica, 1992). **Guión:** François Chevalier y S. Coninx, según la novela de Louis Paul Boon. **Dirección:** Stijn Coninx. **Fotografía:** Walter van den Ende. **Montaje:** Ludo Troch. **Música:** Dirk Brosse. **Intérpretes:** Jan Decler (Adolf Daens), Gérard Desasthe (Charles Woeste), Antje De Boeck (Nette Scholliers), Michaël Pas (Jan De Meeter), Julien Schoenaerts (obispo Stiellemans), Johan Leysen. **Duración:** 134 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Ambientada en la última década del siglo XIX, la película cuenta los avatares de Adolf Daens, un sacerdote que llega a la ciudad flamenca de Aalst donde tiene un hermano que publica «El trabajador», un periódico del partido católico. El hambre y la muerte por las calles y los salarios miserables de las fábricas del textil donde hay frecuentes accidentes laborales y donde trabajan niños de seis años hacen que el sacerdote publique en el periódico un artículo que molesta a Woeste, jefe del partido católico y abanderado de los propietarios de las fábricas. Pero Daens no se echa atrás y la muerte de un niño somnoliento en la fábrica le impulsa a apoyar la huelga espontánea que tiene lugar. Muchos obreros católicos se sienten defraudados por el partido confesional y no aceptan a los socialistas, aunque estén a favor de sus propuestas de justicia social. Daens crea un partido democristiano que es apoyado por los liberales y que sufre el boicot del partido católico. Cuando es elegido diputado se enfrenta a Woeste, quien conseguirá presionar a la jerarquía eclesiástica para reducir al silencio a Daens, deslegitimarlo como representante de los católicos y, finalmente, acabar con su carrera política. Pero Daens, después de aceptar la obediencia a sus superiores, seguirá al lado de los pobres.

**COMENTARIO CRÍTICO.** La voluntad inequívoca del director Stijn Coninx ha sido reconstruir unos hechos históricos, la biografía escrita por L.P. Boon. Las imágenes en blanco y negro del comienzo tratan de evocar con estilo documental la dureza de las condiciones de trabajo en el siglo XIX. La biografía de Daens se reconstruye dramáticamente situando al cura de Aalst frente a la problemática de las fábricas y el empobrecimiento de la población para lo cual se contraponen los obreros, representados por la familia Scholliers, y la burguesía con el personaje de Woeste a la cabeza. Inevitablemente, como todo el



cine histórico, la película tiene momentos excesivamente discursivos, con un didactismo que resta matices a la acción narrativa. Hay secuencias de enorme lirismo (escena en la que el niño espera la multiplicación del pan), junto a otras de enorme garra épica. La fotografía y la ambientación se basan en colores apagados, con predominio de marrones y grises, que subrayan el mundo de miseria y penalidad que refleja la acción.

**TEMÁTICA.** A través de la historia de Adolf Daens se nos invita a un salto en el tiempo para ver lo que han sido las luchas sociales y las tensiones en el mundo del trabajo en el siglo XIX; y, en ese marco, las distintas posturas de los católicos.

● La Iglesia tuvo una respuesta desigual en los tiempos duros del capitalismo: la encíclica *Rerum Novarum* del papa León XIII, que es el documento que inicia la Doctrina Social de la Iglesia, se inscribe en el llamado «catolicismo social» que trató de dar respuesta a las tensiones derivadas de la industrialización y a las ideologías de izquierda de tipo anticlerical. Pero, otros sectores se amparan en los partidos conservadores que, al mismo tiempo que se presentan como abanderados de la defensa de la religión, apoyan claramente a los propietarios en detrimento de las masas de obreros que se sienten traicionados («Los curas son para los ricos» le dice un niño a Adolf Daens). Los mismos propietarios se presentan como defensores del orden y de la tradición religiosa: es elocuente, en este sentido, la secuencia en la que los obreros rezan al comienzo de su jornada laboral. Estas contradicciones aparecen plasmadas en la familia Scholliers, donde el padre y el hermano mayor son militantes del partido católico y donde la hermana Nette se adhiere a las ideas de Daens y, habiendo rechazado el socialismo de su pretendiente, luego lo acepta porque ve que responde a los problemas de los obreros. También en la discusión de Daens con el obispo, quien argumenta que «Dios ha querido que haya desigualdad», lo que el cura pone en cuestión.

● El comité del Gobierno que visita la fábrica para comprobar que se cumple la legislación sobre las condiciones de trabajo es engañado por los propietarios. Las leyes de protección social destinadas a garantizar la seguridad laboral o el desempleo se incumplen... Lo mismo sucede con el derecho a voto que, siendo respetado formalmente, lleva al paro a quienes han votado a Daens.

● La crisis de la industria, derivada de la implantación de nuevas tecnologías de producción siempre ha sido soporta-

da por el más débil. Las mujeres y los niños a los que se paga menos por jornadas laborales de catorce horas llevan el peso de esa crisis. También están los abusos sexuales en el trabajo: el capataz habitualmente abusa de las jóvenes que han de callar para poder comer.

● El político católico Woeste aparece como «más papista que el Papa» al no aceptar la *Rerum Novarum* y presentarse como defensor de la religión, aunque, en realidad utiliza la religión como parapeto ideológico para mantenerse en el poder frente a los «sin Dios». Daens sintetiza diciendo «Desde hace años, el partido católico no ha hecho más que agravar la miseria de los obreros de forma alarmante, sin escuchar sus gritos de desesperación (...) El primer deber de cada trabajador es colaborar solidariamente para mejorar y conservar los puestos de trabajo y para ganar la batalla por una existencia digna». Esta problemática está presente en la política europea de los últimos cincuenta años.

● Sólo con el concilio Vaticano II que declara formalmente la pluralidad de las opciones políticas legítimas para un cristiano, se deshace ese ideal de (falsa) unidad de los católicos que presenta la película y que supuso a Daens el calvario de elegir entre la fidelidad a la Iglesia y a los trabajadores empobrecidos hasta la muerte. Al final, el cura argumenta que «El enemigo es aquel que explota y el amigo el que sufre con nosotros y cerca de nosotros».

● La libertad de prensa y el sufragio universal aparecen como aspiraciones por conseguir en ese final del siglo.

**DATOS DE INTERÉS.** *Daens* ha sido llamada «el Novecento belga», por la similitud entre el tratamiento épico de las luchas obreras con el llevado a cabo por Bernardo Bertolucci en su película. Pero mayor paralelismo hay con la desconocida producción chilena *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1971), una película que cuenta el progresivo compromiso que adopta un sacerdote con las gentes de su barrio y que, a diferencia, de Adolf Daens, no tiene ningún conflicto con la jerarquía eclesiástica. Por otra parte, *Germinal* (Claude Berri, 1993) es otra producción reciente que refleja ese mismo mundo de pobreza y de lucha por la supervivencia de los trabajadores en el siglo pasado.



## Dave, presidente por un día

**Título original:** Dave. **Producción:** Lauren Shuler-Donner y Ivan Reitman para Warner Bros. (EE.UU., 1993). **Guión:** Gary Ross. **Dirección:** Ivan Reitman. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Montaje:** Sheldon Kahn. **Dirección artística:** J. Michael Riva. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Kevin Kline (Dave Kovic/Bill Mitchell), Sigourney Weaver (Helen Mitchell), Frank Langella (Bob Alexander), Ben Kingsley (vicepresidente Nuncce), Kevin Dunn, Ving Rhames. **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Agentes del servicio secreto asisten en un pueblo de Oklahoma a una promoción de coches en la que un hombre, Dave Kovic, imita al presidente y le proponen servir a su país. Dave es una buena persona que tiene una oficina de colocación e intercede para que todo el mundo tenga su trabajo; Mitchell es un hombre duro que engaña a su mujer y no se habla con ella. Acepta la propuesta pero en el primer acto, el presidente sufre un ataque que le deja en coma. El jefe del Gabinete, Bob Alexander, y el portavoz de la Casa Blanca engañan a la opinión pública sobre la enfermedad y hacen que Dave sustituya al presidente. En una visita a un hogar de niños pobres a la que acude con la esposa del presidente, Dave tiene una actitud de preocupación por los niños que Mitchell no mostraría nunca. Acto seguido, Alexander falsifica la firma de Mitchell para vetar una subvención a albergues de pobres y la primera dama se lo recrimina a Dave. A partir de este hecho, Dave toma el mando y, además de aprobar la subvención, echa a Alexander...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Ivan Reitman, director de comedias menos ambiciosas como *Cazafantasmas*, *Poli de guardería* o *Los gemelos golpean dos veces*, aborda con esta película un proyecto mucho más interesante. Como en otras fábulas, todo el argumento es escasamente verosímil. La historia de Dave Kovic es la historia del hombre común que llega a la presidencia. La bondad, la honradez y el buen hacer triunfan frente a la ambición y el engaño. La secuencia de la reunión de los ministros en la que se revisa el presupuesto y se hacen las cuentas necesarias para conseguir la subvención es particularmente increíble.

El tono de comedia de buenos sentimientos viene aderezado con chistes visuales que provocan la carcajada, como la secuencia de la ducha, la detención de la pareja en la calle por la policía, etc. El final, muy consecuente con la fábula, es un final

redondo: triunfa el bien sobre el mal y Dave abandona dignamente la Casa Blanca habiendo echado a los tiburones e iniciando una nueva vida en la que, tocado por el virus de la política, se presenta a concejal en su ciudad natal. Kevin Kline hace un personaje de hombre bueno —aunque, bien pensado, no tanto: se presta al engaño y actúa como si fuera quien no es mintiendo al pueblo— muy similar al de *Gran Cañón* (Lawrence Kasdan, 1993). Sin embargo, no parece que Sigourney Weaver sea la personalidad más indicada para el papel de una mujer oprimida por su marido.

**TEMÁTICA.** El tono de comedia y de fábula al estilo de Frank Capra que tiene la película hace que el tratamiento de los temas que aparecen sea muy amable y hasta dulzón.

- Como en *Espérame en el cielo*, el tema principal es la puesta en escena del poder y los actos públicos que lo simbolizan. Los ciudadanos asisten por sí mismos o a través de los periodistas a unas apariciones públicas en las que se les puede engañar con facilidad, porque bastan unas palabras llenas de tópicos y unos gestos estudiados para satisfacer la curiosidad de las gentes.

- La trastienda del poder, formada por el aparato burocrático de secretarios, asesores, expertos,... es como un poder dentro del poder legítimo y al margen de la legalidad que sustenta a éste.

- Una de las cuestiones de más actualidad que aparecen en *Dave, presidente por un día* es el uso de la prensa en la lucha política. La opinión pública puede ser manipulada mediante exclusivas periodísticas que presentan escándalos (reales o ficticios) y que no son sino filtraciones interesadas que tienen como objetivo defenestrar a un adversario político. Alexander y el portavoz de la Casa Blanca han hecho publicar la implicación del vicepresidente en el asunto del Fist Liberty para cerrarle el paso a la presidencia.

- La imagen pública de la autoridad puede ser contradictoria con su imagen privada: Mitchell lleva una doble vida y una doble moral, presentándose en público como mandatario ejemplar, amante de los animales y feliz esposo mientras que en su vida privada odia a los perros, ejerce el poder sin remordimientos para las jugadas políticas ilegales y se encuentra enfrentado a su esposa, a quien no habla.



● La película plantea que hace falta personas honradas en la política; buenas personas más preocupadas por los problemas reales de la gente y por poner un poco de esperanza en sus vidas que por su propia imagen o por sus carreras políticas. La preocupación por los niños pobres, por personas sin hogar y por los parados son las cuestiones centrales que deberían figurar en cualquier programa político. Helen Mitchel, esposa del presidente y, posteriormente, compañera de Dave en la nueva etapa que éste inicia en la política, es un ejemplo de entrega desinteresada y de renuncia a una vida personal en beneficio de los demás. Cuando, tras desenmascarar al sustituto de su marido, abandona la Casa Blanca lo hace con el sentimiento de frustración de no haber logrado gran cosa, a pesar de haber sacrificado su maternidad y su felicidad conyugal.

● El ejercicio de la más alta autoridad y la complejidad de las decisiones que el mismo conlleva, no está reñido con la sencillez de las relaciones personales y la voluntad de tomar decisiones en favor de la gente. Dave se presenta como un hombre bueno que entabla amistad con el guardaespaldas y, sin ser experto, llama a su amigo para que le ayude a cuadrar las cuentas otorgando la subvención a los albergues. La tecnificación de la política y sus intereses ocultos no deben sobreponerse a la determinación de obrar en beneficio de los demás.

**DATOS DE INTERÉS.** En *Dave*, presidente por un día aparecen varios senadores y periodistas «haciendo de sí mismos», además de dos presencias fugaces de famosos como la del director de *Asesinos natos*, Oliver Stone y la del actor Arnold Schwarzenegger. El parentesco de Dave con *Espérame en el cielo* es evidente: en ámbos casos se trata de buscar un doble para sustituir en actos públicos a un Jefe de Estado. Por otra parte, el intruso o inexperto que llega a ser la más alta autoridad del país ya había sido tratado con mayor dosis de acidez, dentro del género comedia en *Bienvenido Mister Chance* (Hal Ashby, 1979). Pero el antecedente más claro es el de *Juan Nadie* (Frank Capra, 1940) que también es la historia del hombre común que llega a la presidencia.

## Del rosa al amarillo

**Producción:** Impala, S.A. y Eco Films (España, 1963). **Guión:** Manuel Summers. **Dirección:** Manuel Summers. **Fotografía:** Francisco Fraile. **Montaje:** Antonio Gimeno. **Dirección artística:** Wolfgang Burmann. **Música:** Antonio Pérez Olea. **Intérpretes:** Cristina Galbó (Margarita), Pedro Díez del Corral (Guillermo), Lina Onesti (Josefa), José V. Cerrudo (Valentín). **Duración:** 88 minutos. **Calificación:** Jóvenes (ICAA).

**ARGUMENTO.** Dos historias amor... En la primera de ellas, Guillermo, de doce años, está enamorado de Margarita, una chica del barrio, algo mayor que él. Guillermo vive con fervor e intensidad este primer amor. Descuida los estudios, está ausente en los juegos con sus compañeros. Para él no hay otra realidad en el mundo que Margarita. La chica parece aceptarle, a pesar de los muchos problemas que tienen para relacionarse, pues en su familia no quieren saber nada de historias sentimentales. Pero llegan las vacaciones de verano y con ellas una larga separación de tres meses... La segunda historia la protagonizan dos ancianos internados en un asilo. Su relación tampoco es fácil, pues hombres y mujeres viven separados. Fugaces miradas y recados escritos, que se envían por los más insólitos medios, son sus únicas vías de comunicación. Hasta que un día, el hombre le propone a la mujer huir juntos y comenzar una nueva vida lejos de los muros del asilo...

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Del rosa al amarillo* fue la primera película de un director saludado en aquel momento como una de las grandes promesas del cine español. En efecto, Summers aportaba con esta obra una dosis considerable de frescura, ingenio y humor al cine de la época, si bien su carrera posterior tuvo frecuentes altibajos (más bajos que altos, todo hay que decirlo) y no confirmó del todo las expectativas. Fue, en su tiempo, una película valiente. Summers se atrevió a contar dos historias de amor inusuales, dada la edad de sus protagonistas: unos preadolescentes, casi niños, por un lado; unos ancianos, por otro. Trabajó con actores no profesionales (otra cosa es que Cristina Galbó y Pedro Díez del Corral decidieran, tras el éxito conseguido, continuar una carrera cinematográfica), rodando muchas veces con un cierto aire de documental y con un corto presupuesto económico. Y lo hizo prescindiendo de recursos fáciles (del sentimentalismo a la chabacanería) y afinando un



lenguaje narrativo claro, ágil y desenfadado, con alguna gota de ese humor negro tan del gusto de su autor.

Ciertamente, no es una obra perfecta. Tiene un error llamativo en su segunda parte: unos ancianos salen del asilo a pedir limosna para el entierro de un compañero; el asilo tiene todas las trazas de hallarse en alguna pequeña localidad de provincias (de hecho, el rodaje se efectuó en San Pedro Mártir, de Toledo) y sin embargo se nos muestra un confuso montaje de imágenes de calles de Madrid en las que no aparecen los personajes. Tampoco concuerda la posición económica de la familia del primer episodio y el mediocre colegio al que van los niños... Se trata, en todo caso, de una película que conserva intacto buena parte del encanto que tuvo en su día, y que en la actualidad puede verse con el valor añadido del documento sociológico de una época.

**TEMÁTICA.** *Del rosa al amarillo* quiere ser una crónica humorística y tierna del amor en la primera y en la tercera edad. Y aunque cada una de las historias tiene su propia trama y sus peculiares características, es el conjunto de ambas lo que da unidad temática a la película.

- Dicha unidad es conseguida, en primer lugar, por el subrayado de las coincidencias entre las dos parejas. Coinciden las formas: la estricta separación de los sexos, la necesidad de expresar el amor mediante mensajes y recados; la inspiración en textos ajenos (el tebeo de «El Guerrero del Antifaz», el libro de cartas de amor), etc.

- Coinciden las formas de oposición, llamémosle social, que sufren ambas parejas. En un caso por parte de los padres; en el otro de las monjas, o mejor dicho, del reglamento del asilo. Tienen el mismo (equivocado) fundamento: a esas edades no puede (o no debe) existir el enamoramiento. La película nos muestra en cambio lo doloroso de la separación y del desamor, sin importar la edad que se tenga. Los enamorados temen igualmente en los dos casos la burla de sus iguales (compañeros de colegio o compañeros de asilo, respectivamente).

- Y coinciden en la ingenuidad y la pureza con que se expresan, sobre todo los varones, pues la película posee un marcado punto de vista masculino y las mujeres son mostradas como esencialmente prácticas. Valentín habla de escapar y buscar trabajo, con el mismo candor con que Guillermo habla de ser marino mercante.

- Así, ambas historias concluyen con una romántica declaración de amor eterno. Guillermo borra de su cuaderno el nombre de Margarita, para, acto seguido, mediante una afirmación de la constancia duradera de su amor, volverlo a escribir. Valentín renuncia a la huida y convierte en realidad la letra de la canción: «toda una vida me estaría contigo, no me importa en qué forma, ni dónde ni cómo...» Y hay que reconocer que ni la forma, ni el dónde ni el cómo, son los más deseables.

- A propósito de las canciones, conviene destacar el papel expresivo que juegan a lo largo de la película (con razón Vázquez Montalbán hizo de ellas una *Crónica sentimental de España*), y sobre todo en el segundo episodio, cuya única narración sonora la forman únicamente el texto de las cartas y la letra de las canciones.

- El trabajo con actores no profesionales y el estilo directo con que está rodado el film da lugar en ocasiones a un tono documental que permite anotar leves apuntes críticos (la película nunca quiere ser ni «ejemplar» ni «cáustica»). Véanse lo mecánico y huero tanto del discurso patriótico del primer episodio, como de los sermones religiosos del segundo. Y véanse especialmente las escenas del asilo.

- Y es que la obsesión de Summers por los niños y los ancianos se prolongó a lo largo de toda su carrera. Los primeros protagonizaron toda una saga de películas de desigual interés (*Adiós, cigüeña, adiós*, *El niño es nuestro*, *Ya soy mujer*, *Mi primer pecado*, etc.).

- Los ancianos fueron el tema de la que quizá fue, junto con *Del rosa al amarillo*, su mejor película. Nos referimos a *Juguetes rotos*, un documental sobre algunos ídolos populares (un futbolista, un torero, un cantante, etc.), que mostraba cómo al llegar a la vejez, y no servir ya para el entretenimiento de las masas, eran desechados como inservibles por la sociedad. No hay duda de que algo de este sentimiento es igualmente transmitido por las escenas del asilo.

**DATOS DE INTERÉS.** *Del rosa al amarillo* tuvo un gran éxito de crítica y público y ganó la Concha de Plata en el festival de San Sebastián. *Juguetes rotos*, en cambio, fue un fracaso rotundo, a partir del cual Summeres se inclinó decididamente por un tipo de cine más comercial.



## De ratones y hombres

**Título original:** Of mice and men. **Producción:** Russ Smith y Gary Sinise para Metro-Goldwing-Meyer (EE.UU., 1992). **Guión:** Horton Foote, según la novela de John Steinbeck. **Dirección:** Gary Sinise. **Fotografía:** Kenneth McMillan. Montaje: Robert L. Sinise. **Dirección artística:** David Gropman. Música: Mark Isham. **Intérpretes:** John Malkovich (Lenny), Gary Sinise (George), Casey Siemaszko (Curley), Sherilyn Fenn (mujer de Curley), Ray Walston (Candy), John Terry (Slim), Richard Riehle (Carlson). **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** George y Lenny huyen de una partida de hombres que les persiguen con perros campo a través. Estamos en los años treinta y son dos de los miles de parados que recorren el país buscándose la vida. George ha tomado a su cargo a Lenny, un retrasado mental que depende totalmente de él. Periódicamente le reprocha que sería mucho más feliz sin tener que cuidarle, pero también le cuenta un sueño de futuro: tendrán una granja con conejos, cerdos y caballos y una huerta para cultivar. Toman un autobús hacia la ciudad de Soledad, porque tienen trabajo en el cercano rancho Tyler. Allí conviven con otros temporeros en unos barracones. Candy, uno de ellos, se ilusiona con su proyecto de granja y ofrece el dinero que tiene ahorrado. Constantemente George ha de cuidar de que Lenny no se meta en líos o responda a las provocaciones que le hacen. La mujer de Curley, el dueño del rancho, se encuentra aburrida y busca conversación con los braceros; un día se deja acariciar el pelo por Lenny y éste, inadvertidamente, le hace daño. Cuando ella grita, Lenny le aprieta más hasta ahogarla. Todos salen dispuestos a matar al retrasado. George, que sabe de la inocencia de un hombre bruto, pero bueno, se adelanta.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Gary Sinise es un joven actor de teatro que había representado en Broadway una dramatización de la novela de John Steinbeck. Con mucho tesón se propuso llevarla a la pantalla y el resultado no decepciona. Es evidente que lo mejor de la película es el guión, pero los demás elementos de la cinematografía no desdicen de la arquitectura narrativa: música, fotografía y ambientación están al servicio de ese guión y cumplen bien su objetivo. A la película le falta inspiración en el sentido de que apenas si ilustra el texto. Los diálogos

resultan didácticos, correctos para ser recitados en un escenario, pero escasos para acompañar a los matices interpretativos. Destaca, en este terreno, John Malkovich en un papel ciertamente para lucirse.

**TEMÁTICA.** La fuerza bruta, el instinto desbocado de quien no tiene inteligencia, que acaba dañando al hombre bueno, al inocente-bruto, es el tema de esta película. Mientras en ocasiones se suele subrayar la inocencia y la infancia como estados idílicos del ser humano (opuestos a la doblez de corazón, a la perversidad de la astucia), en *De ratones y hombres* se hace hincapié en que la espontaneidad convierte al inocente en víctima de los demás y de su propia «irracionalidad». Este inocente es un tonto/bueno que mata lo que ama porque a fuerza de querer ahoga al ratón o al perro objeto de su cariño.

● George no es ni siquiera pariente de Lenny, quien fue recogido tiempo atrás por una mujer a la que él llamaba tía Clara. A George le gustaría poder ser libre, no tener que hacer de padre del deficiente. Pero carece de valor para dejarle tirado y, al final, se encariña con él incluso más de lo que hubiera querido. Lo que más le llama la atención es que Lenny sea incapaz de recordar cualquier suceso y, sin embargo, guarde en su memoria cuidadosamente todas las palabras dichas por George que para él lo es todo en la vida. Esto nos lleva a plantear la generosidad de la persona y el compromiso que establece el cariño.

● En la psicología del retrasado mental se da la paradoja de una incapacidad para las relaciones sociales y para el desenvolvimiento normal en la convivencia junto a una bondad natural y una fidelidad a toda prueba. Como observa el capataz Shim, Lenny es una buena persona y ante este hecho cualquier otra cuestión es secundaria.

● Sin embargo, en la sociedad de los humanos el comportamiento de las personas es como la camada de la perra, de la que se salvan a los cuatro más fuertes y se suprimen a los débiles. El mismo Candy, un viejo manco que apenas hace nada en el rancho, recibe las burlas y le obligan a que mate a su perro viejo. Esa escena, que prefigura la muerte de Lenny, muestra que sólo lo útil tiene un espacio en esta sociedad.

● La granja con conejos es la utopía relatada como futuro que le gusta oír a Lenny que, en boca de George, es realizable. Estos dos personajes tienen, en su miseria y su destino para ellos desconocido, el sueño de un futuro liberador. En este caso, la utopía es tan humilde como una granja propia donde trabajar



para uno mismo sin capataces ni órdenes ni cambiar de empleo cada poco tiempo.

● La estructura de la película es circular: comienza con los dos amigos huyendo de un grupo de hombres porque una mujer se asustó cuando Lenny quiso ver su vestido y acaba del mismo modo. Esta circularidad es un modo de subrayar que el destino está escrito en estos pobres hombres.

● El final plantea la cuestión de la eutanasia. George sabe que Lenny es el asesino de la mujer y, aunque ante la ley sea culpable, en su irresponsabilidad es inocente. Pero ni el esposo ni los demás hombres van a andarse con matices y marchan sedientos de venganza. George se adelanta al linchamiento y la muerte segura de Lenny y lo mata él para ahorrarle sufrimientos o porque él mismo no podrá soportar ver a su amigo, un pobre deficiente, sometido a todo tipo de torturas y vejaciones.

● Aunque en la película apenas se indica también está el tema de la sexualidad del deficiente. A Lenny, como a cualquier hombre, le atraen las mujeres, pero resulta incapaz de dominar sus instintos o provoca el miedo en ellas. Por otra parte, la mujer que aparece en la película es prototipo de sureña dueña de una propiedad que se aburre en un mundo donde sólo los varones cuentan.

**DATOS DE INTERÉS.** El espacio vital en el que transcurre *De ratones y hombres* es la América rural transitada por muchos parados en la crisis de los años treinta y que ha aparecido en películas del cine clásico como *Las uvas de la ira* o *El pan nuestro de cada día* (King Vidor, 1934). Hay una versión de la obra teatral titulada *La fuerza bruta* (Lewis Milestone, 1939). La figura del retrasado mental que encuentra el cariño en los animales nos recuerda al Azarías de *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984), interpretado magistralmente por Paco Rabal. La presencia transformadora del deficiente también aparece en *Rain man/El hombre de lluvia* donde un «yuppie» que cambia conforme intenta comprender al minusválido.

## Dersu Uzala/El cazador

**Título original:** Dersu Uzala. **Producción:** Mosfilm (URSS-Japón, 1974). **Guión:** A. Kurosawa y Yuri Naguibin. **Dirección:** Akira Kurosawa. **Fotografía:** Asakadju Hakai. **Interpretes:** Yuri Solomin y Maxim Munzuk. **Duración:** 137 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** En 1910 un capitán del Ejército ruso busca en un bosque el lugar donde está enterrado un amigo. En 1902 vemos a ese capitán al mando de un destacamento de soldados caminar por el bosque siberiano con el fin de hacer un trabajo de topografía. El bosque parece tener vida propia y, en medio de la noche, los militares se alarman al oír un ruido. «No disparéis. Soy gente» se oye una voz. Dersu Uzala es un viejo cazador que pronto es contratado por el capitán como guía. A lo largo del camino entre el cazador solitario y el militar surge una amistad cómplice. Mientras los soldados desprecian el «primitivismo» de Dersu, quien les habla de que el agua y el fuego «son gente» y el sol es nuestro padre, el capitán queda admirado y seducido por la generosidad y el sentido de la vida de este hombre solitario que habita en medio del bosque. En una expedición a un lago helado están a punto de morir cuando se extravían, pero el ingenio y la fuerza de voluntad de Dersu salvan la vida al capitán. Una vez acabado el trabajo, el destacamento se despide del cazador y sigue su camino. En 1907, nuevamente el capitán es enviado al bosque y se encuentra con Dersu, que ha envejecido y ha perdido vista. Regresa con él a la ciudad, pero Dersu no se adapta a la vida urbana. Vuelve a la taiga y aparece asesinado.

**COMENTARIO CRÍTICO.** En el desconocido cine oriental destaca dentro de la cinematografía hindú —la de mayor producción mundial en número de películas— el nombre Satagit Ray, y dentro de la japonesa el de Akira Kurosawa (Tokio, 1910). A partir de *Rashomon* (1950), que recibió el óscar a la mejor película extranjera, el cine de Kurosawa ha sido conocido en Occidente. *Los siete samuráis* (1954), *Barbarroja* (1970), *Kagemusha* (1980) y *Ran* (1984) están entre las obras maestras del director nipón. A ese éxito ha contribuido el hecho de haberse inspirado en varias ocasiones en dramas shakespearianos.

*Dersu Uzala* es una de las películas más interesantes de los años setenta y fue estrenada con enorme éxito en nuestro país. Premiada con el óscar a la mejor película extranjera, reci-



bió otros galardones, entre ellos el Gran Premio del Festival de Moscú. Mientras en otras películas Kurosawa se decanta por la épica y la majestuosidad de los personajes, en *Dersu Uzala* —también conocida como *El cazador*— el cineasta tokiota opta por una puesta en escena sencilla y una desnudez casi total para contar la vida de un viejo cazador en Siberia. En este sentido y a pesar de que el rodaje en exteriores abarca la mayor parte del metraje, se trata de un filme intimista, interesado en captar la existencia esencial de las personas en su cotidianeidad. Por ello renuncia a cualquier espectacularidad. Asimismo el guión está elaborado con pequeñas secuencias que transcurren de un modo natural, invitando a la contemplación reflexiva. Únicamente la secuencia en la que vemos las fotos que se han sacado Dersu y el capitán hay una concesión directa a la nostalgia, un subrayado de los momentos de felicidad que han vivido. El resto es escritura cinematográfica limpia, sin concesiones siquiera a la firma del autor.

**TEMÁTICA.** La historia de *Dersu Uzala* es la plasmación, bajo un argumento simple, de una vida sencilla en comunión con la Naturaleza y de una amistad forjada no en la convergencia de caracteres, sino en la generosidad y en la confianza mutua.

● La Naturaleza viva (las estaciones del año, el deshielo, los animales, las señales, el agua, el sol, el fuego... son «gente») es el tercer protagonista de esta película. La dualidad belleza/peligro preside todas sus manifestaciones: el agua purificadora es la misma del río que se lleva a Dersu y está a punto de hacerlo perecer.

● La comunión con la Naturaleza es, para Dersu Uzala, su religiosidad cósmica, panteísta. Todo tiene vida y todo ha de ser respetado. El hombre se inserta en ese mundo del bosque como un ser más, que caza porque tiene necesidad de alimentarse, pero que respeta al tigre. Lejos de cualquier actitud depredadora (presente en los cazadores que dejan trampas abandonadas sin tapar y en los chinos que matan), este hombre es un ecologista «avant la lettre». También llama la atención el hecho de que el cazador —tras la muerte de su esposa y su única hija— vive su soledad sin traumas en la vida natural, acompañado de esa Naturaleza viva.

● La historia del capitán y de su amistad con Dersu es una historia de transformación, de crecimiento de la personalidad. El «civilizado» capitán percibe que tiene mucho que aprender del «salvaje» cazador. Básicamente el aprendizaje del capitán

consiste en admirar de su amigo la sabiduría para sobrevivir en la taiga y la generosidad con todos y con todo. Dersu Uzala es un modelo de inserción en el mundo porque cada persona ha de encontrar su espacio, su lugar en el mundo, y ser coherente en él. Las secuencias en las que Dersu revela su sabiduría para interpretar las huellas son un modo de subrayar que, bajo la apariencia de hombre primitivo e ignorante, hay un sujeto inmensamente sabio en lo que necesita para su mundo.

● La generosidad de Dersu es proverbial: deja alimentos en una cabaña para quien venga detrás, lo que hace pensar al capitán que «Se preocupó por alguien que no conocía y que quizá nunca conocería». Pero también está a punto de ahogarse en el río por ser el último en abandonar la balsa y le recrimina a un soldado que tire un trozo de carne al fuego porque puede servir de alimento para algún animal, ya que «en el bosque no estamos solos nunca».

● La ancianidad es otro de los temas de la película. Lejos de cualquier idealización del protagonista, el director muestra la decadencia de Dersu que pierde vista, se vuelve irascible y no se deja cuidar por el capitán y su familia. El cazador no es capaz de dejar el bosque y vivir los días que le quedan en la ciudad. De hecho, la vuelta a la taiga va a suponer su muerte. Cuando fallan las condiciones físicas es necesario renunciar a la vida propia para poder sobrevivir lo imprescindible.

● En la última secuencia se ha omitido cualquier referencia a la forma de la muerte de Dersu, pero, por el contrario, se dilata la narración del enterramiento en la que contrasta la actitud del capitán, dolido por su amigo, y la de los funcionarios que cumplen un deber de forma rutinaria y descomprometida.

**DATOS DE INTERÉS.** Lamentablemente, la edición en video tiene dos defectos que menoscaban la grandiosidad de las imágenes de esta película. El formato en «scope» es respetado sólo parcialmente de forma que hay planos en que los personajes de los extremos del cuadro aparecen recortados. Y, por otra parte, la hermosura de la fotografía original apenas si se aprecia en esta edición videográfica, de forma que uno de los aspectos esenciales de la película (la Naturaleza en su belleza misteriosa) no queda debidamente plasmado en la imagen.



## Desafío total

**Título original:** Total recall. **Producción:** Mario Kassas y Andrew Vajna para Tri-Star/Carolco (USA, 1990). **Dirección:** Paul Verhoeven. **Guión:** Ronald Shusett, Dan O'Bannon y Gary Goldman (según la novela de Philip K. Dick). **Fotografía:** Jost Vacano. **Montaje:** Frank J. Urioste. **Música:** Jerry Goldsmith. **Intérpretes:** Arnold Schwarzenegger (Quaid/Hauser), Rachel Ticotin (Melina), Sharon Stone (Lori), Michael Ironside (Ritcher), Ronny Cox (Cohaagen), Marshall Bell (George/Kuato). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Resulta difícil resumir el argumento sin hacer una interpretación entre las posibles. *Desafío total* —mejor sería el título original: «Recuerdo total»— cuenta una historia compleja y ambigua donde cabe la posibilidad de que su protagonista sea un obrero de la construcción que hace un viaje imaginario a Marte desde una especie de clínica; o bien sea un desertor de Coahaagen, el maligno dictador de aquel planeta; o bien un colaborador con la lucha guerrillera de Kuato contra Coahaagen; o una mezcla de todo ello. El protagonista Quaid no sabe hasta dónde la máquina de los sueños ha alterado su memoria, de ahí el título original, y, por consiguiente produce en él una pérdida de su identidad. En el marco dramático de una lucha le cuesta trabajo situarse en la perspectiva del Bien, hasta el punto de que puede suceder que sus acciones sean fruto de la traición. La película tiene la virtud de situar —y situarnos— en una ambigüedad creadora con la personalidad lábil y confusa del protagonista: no sólo no sabe cuál es su identidad real, sino que hay que dudar de la realidad de referencia del presente de cada una de sus identidades posibles. Este es uno de los hallazgos de *Desafío total*. De hecho, hay momentos en que no parece que se haya querido situar el futuro muy lejos —lo mismo sucedía en *Robocop*— como indica un vestuario no tan futurista como debiera y las presencia en el paisaje urbano de anuncios de marcas actuales.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El relato original en que se inspira esta película, «We can remember it for you wholesale», tiene por autor a Philip K. Dick, el mismo del que dio origen a *Blade Runner*, una de las películas de ficción futurista más sugestivas de la década pasada. En ambos casos, para cumplir una ley no escrita de ese género, el futuro resulta inhumano, misteriosa-

mente amenazador, tan violento como el peor de los pasados. Lo genuino de estos relatos de Dick es que la amenaza no proviene principalmente del exterior, sino de la pérdida de identidad del sujeto a partir de una intervención que degrada su naturaleza humana. Una de las secuencias de *Blade Runner* que más se inscribe en los intereses de *Desafío total* es aquella en que se interroga a Harrison Ford para descubrir en su pupila su no humanidad. Pero este interés del narrador se da la mano con el último trabajo de Paul Verhoeven (*Robocop*), donde el policía semihumano se rebela contra el robot que han hecho de él; incluso en una película no muy conocida del director holandés, *El cuarto hombre*, de muy distinto género, ya se planteaba el problema de la identidad y —en el otro polo de los intereses de Verhoeven, como muestra la particular visión de la Edad Media que es *Los señores del acero*— la violencia que late bajo los instintos humanos.

Paul Verhoeven ha manifestado que sus sueños son violentos, como los de éste y otros filmes que ha rodado. En este caso la violencia no tiene la fuerza de *Robocop* porque se acerca a la del cómic. Esta es la otra clave de la película, de otro modo no se explica la presencia de Arnold Schwarzenegger, un manojó de músculos de rostro inexpresivo y andares ortopédicos, pero muy eficaz para componer el héroe de historieta que se nos quiere presentar. El propio humor del filme es infantil: al protagonista le crujen los músculos al despertarse, el taxista robot, el barrio chino caricatura de la realidad actual más cutre y, sobre todo, las secuencias de los cuerpos pasando por el detector de rayos equis. Como también son de cómic los escenarios de la resistencia o el propio desenlace de la historia. Por consiguiente tenemos un relato de ciencia ficción donde se ha tratado un tema de envergadura con los instrumentos de la narración visual de masas. El resultado es sugerente en la medida en que el director domina todos los elementos. El espectador disfruta de esta producción de lujo —más de 6.000 millones de pesetas en 1990— donde todo parece en su lugar. Para nuestro gusto personal la traslación del relato hubiera sido más convincente eliminando los aspectos de cómic y abundando en la idea de un futuro incierto de sueños amenazadores e identidades desconocidas. En este sentido sobra acción puramente externa en la segunda parte.



**TEMÁTICA.** *Desafío total* es una película sin más pretensiones que hacer un espectáculo, que entretener al espectador con un relato donde se combina la intriga, el humor y la sorpresa. Quiere esto decir que, inicialmente, no hay una pretensión mensajística, voluntad de un discurso coherente acerca de alguna realidad. Sin embargo, los relatos de ciencia-ficción, las narraciones futuristas de la literatura y el cine, siempre han diseñado modelos de sociedad futura en la que aparecen los temores del presente.

● Ya queda dicho que la principal cuestión de la película es la pérdida de la identidad del individuo a manos de una tecnología capaz de provocar en la mente recuerdos de realidades que no existieron. De este modo se manipula al individuo en lo más íntimo, en su conciencia y en su voluntad, de manera que su comportamiento vendrá programado desde el exterior por los manipuladores. El sujeto con la memoria personal perdida y reconstituida por recuerdos teledirigidos es un sujeto que pierde su identidad y se convierte en marioneta de otros. En el fondo, se nos viene a decir que la personalidad se forja a través de las vivencias y las experiencias que crean memoria y dan identidad al individuo. Es lo mismo que, desde otro punto de vista, se afirma cuando se indica que los pueblos que ignoran la Historia están condenados a repetir los mismos errores.

● La agencia de viajes instala, torpemente, en los individuos recuerdos de vacaciones capaces de confundirse con los recuerdos reales. Lo que se presenta como un avance tecnológico (lograr unas vacaciones sin contratiempos, programando detalladamente las condiciones) resulta un juego peligroso que acaba neurotizando al individuo.

● Frente a otros relatos futuristas, curiosamente, los «malos» de la película son los humanos mientras los mutantes y seres monstruosos y deformes aparecen como víctimas que luchan por el bien. En el fondo es el tema de *La bella y la bestia*: la fealdad no es sinónimo de maldad ni la belleza de lo contrario.

**DATOS DE INTERÉS.** Como en otros relatos futuristas —1984, de George Orwell, llevado al cine ese año por Michael Radford sería el más representativo— aparece una sociedad autoritaria, dominada por un tirano que manipula las conciencias del pueblo. Por otra parte, la presencia de los anuncios de Sony y Coca-Cola parecen un homenaje a *Blade Runner*.

## Despertares

**Título original:** Awakenings. **Producción:** Walter F. Parkes y Lawrence Lasker para Columbia (EE.UU., 1990). **Guión:** Steven Zaillian basado en la novela de Oliver Sacks. **Dirección:** Penny Marshall. **Fotografía:** Mirosław Ondricek. **Montaje:** Jerry Greenberg y Battle Davis. **Dirección artística:** Anton Furst. **Música:** Randy Newman. **Interpretes:** Robert de Niro (Leonard Lowe), Robin Williams (Malcom Sayer), John Heard (Dr. Kaumann), Julie Kavner (Eleanor Costello), Penelope Ann Miller (Paula), Max von Sydow. **Duración:** 116 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Malcom Sayer es un joven e inexperto médico que obtiene una plaza como neurólogo en un hospital psiquiátrico de enfermos crónicos. Allí encuentra varios de casos de una dolencia atípica que se caracteriza por dejar catatónicos a los pacientes, como vegetales que respiran y viven porque son alimentados, pero sin capacidad de movimiento y de respuesta a ningún estímulo. Sayer investiga y encuentra que treinta años atrás todos sufrieron una encefalitis que les postró en ese estado de semi-inconsciencia. Buscando una solución asiste a una conferencia donde se expone que los enfermos de Alzheimer pueden ser tratados con un nuevo fármaco llamado L-Dopa. Prueba con uno de sus pacientes y consigue que despierte de un sueño de treinta años. El tratamiento es costoso y ha de convencer a los benefactores del hospital para aplicar la terapia al resto de los enfermos, lo que hace con los mismos resultados positivos. Conforme van tomando consciencia sus reacciones son muy diferentes: algunos se desesperan porque regresan a un mundo que ya no es el suyo, otros se entusiasman y muestran unas renovadas ganas de vivir. Pero al cabo de poco tiempo se comprueba que la L-Dopa no tiene unos efectos duraderos.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Despertares* no es una obra maestra en términos absolutos ni siquiera una gran película porque el argumento es simple y está bastante alargado en algunas secuencias. Pero la calidad está en el tratamiento humanista de una historia que resulta cercana y emotiva. A ello contribuyen la ambientación, la música y la fotografía. La ambientación de finales de los sesenta —que es la época en la que transcurre la acción— está muy conseguida, lo mismo que la música de carácter romántico. Asimismo es destacable la fotografía, en tonos suaves y cálidos. Entre las secuencias con más garra están aque-



llas que muestran la relación imposible entre Leonard y Paula, particularmente en la despedida, cuando él le da la mano y ella inicia un baile en el comedor del hospital. También la secuencia en la que este enfermo se comunica con el médico deletrea sobre la tabla «La pantera de Rilke».

**TEMÁTICA.** La historia de la curación de enfermos postencefalíticos, abandonados a toda esperanza, que aparece en la película es la historia de una lucha por la supervivencia. Las enfermedades mentales y neurológicas son aún muy desconocidas y los tratamientos químicos pueden ser un estímulo para la curación, pero en muchas ocasiones es la voluntad de vivir y el cariño de las personas que acompañan al enfermo los mejores medicamentos...

● Más allá del debate médico en este caso singular, el tema central aparece formulado en la última secuencia de la película, cuando el doctor Sayer expone su impotencia para curar a los enfermos: «El espíritu humano es más poderoso que cualquier droga y debe ser alimentado con trabajo, ocio y familia, que son las cosas más importantes y que tenemos olvidadas. Las cosas más sencillas».

● En relación con esta misma cuestión la película introduce —no explícitamente, sino mediante los personajes opuestos de Sayer y Kaumann— dos cuestiones de interés: la humanización de la medicina y sus límites de conocimiento. Sayer triunfa por su constancia, su compromiso personal con los enfermos, el cariño con que les trata y sus deseos constantes de curar, esa actitud contrasta con los burócratas del hospital, que sólo se plantean si hay presupuesto... Al mismo tiempo, Sayer trata de indagar en cualquier método que sirva para hacer despertar a las personas y en ningún caso se conforma con hacer un diagnóstico que con la verborrea y palabras-comodin («atípico») oculta la ignorancia de los profesionales.

● El compromiso personal de este médico con sus enfermos, que concreta el talante humanista de su medicina, aparece nitidamente en el remordimiento que siente cuando ve fracasar su terapia y que expresa diciendo a la enfermera «¿cree que es buena persona el que da y luego quita la vida?». Precisamente la actitud abierta, indagadora y de interrelación del médico con los enfermos hace que el propio médico aprenda y sea transformado: de ser un hombre individualista y entregado a su trabajo por completo pasa a relacionarse e iniciar una historia de amor con la enfermera Costello al final de la película.

● En este sentido, una cuestión a que nos aboca la temática de *Despertares* es la relación mente/cuerpo. El funcionamiento del cuerpo es un misterio que depende de la salud espiritual; hay enfermedades psicosomáticas en las que una deficiencia física sólo tiene explicación por una alteración del psiquismo. Muchos «milagros» inexplicables para la medicina muestran los límites del conocimiento científico de esa relación.

● La enfermedad y la salud hacen referencia a la vida: estar «dormido», como estar muerto, es un mal porque es no-vida. Esta verdad tan sencilla es comprendida por los postencefalíticos que, con su despertar, encuentran nuevos motivos para vivir y para recuperar el tiempo pasado. La rebelión que encabeza Leonard cuando reivindica ante las autoridades del hospital su derecho a salir solo de paseo tiene este sentido de disfrutar con madurez y libertad de su tiempo y de su vida.

● La película sugiere que la curación momentánea se produce no tanto por el fármaco como por el tesón del doctor Sayer. Al margen de la verdad histórica que haya en ese tratamiento dramático, se expone la tesis de que son las ganas de vivir y el aprecio a la vida de las cosas pequeñas e inmediatas lo definitivo para ser curado. De hecho, Sayer no está seguro del resultado y, ante la rebeldía de Leonard, exclama «No sé si eso es una liberación, una demencia o el amor».

● La actitud de la madre de Leonard, que trata de mantener a su hijo en la infancia permanente y se muestra sobreprotectora hasta extremos inhumanos es un modelo negativo de educadora: el bien del hijo o del educando no consiste en tomar decisiones por él, sino en hacer que crezca y, progresivamente, sea independiente del adulto.

**DATOS DE INTERÉS.** La historia contada por la película está basada en un hecho real y, como se nos indica al final, el médico que la protagoniza sigue en activo, trabajando en un hospital del barrio neoyorkino del Bronx. En el reparto de la película hay dos presencias singulares: el célebre compositor de jazz Dexter Gordon (el hombre de color que toca el piano) y Judit Malina, veterana actriz del teatro vanguardista de los setenta.



## Detrás de la noticia/The Paper

**Título original:** The Paper. **Producción:** Brian Grazer y Frederick Zollo para Imagine Entertainment/Universal (EE.UU., 1994). **Dirección:** Ron Howard. **Guión:** David y Stephen Koepp. **Fotografía:** John Seale. **Montaje:** Daniel Hanley y Michael Hill. **Dirección artística:** Todd Hallowell. **Música:** Randy Newman. **Intérpretes:** Michael Keaton (Henry Hackett), Robert Duvall (Bernie White), Glenn Close (Alicia Clark), Marisa Tomei (Martha Hackett), Randy Quaid (McDougal), Jason Robards (Graham Keihgley), Spalding Gray (Paul Bladden), Jason Alexander (Marion Sandusky), Catherine O'Hara (Susan), Lynne Thigpen (Janet), Jack Kehoe (Phil). **Duración:** 112 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** *Detrás de la noticia/The Paper* quiere contar las veinticuatro horas en la vida de un periódico sensacionalista, «New York Sun», a base de una serie de sucesos y peripecias que se acumulan sin descanso. El hilo conductor será el desafiante trabajo de un director que, tras el fracaso del día anterior, cuando todos los periódicos reflejaron el asesinato racista de dos hombres blancos y ellos dedicaron la portada a los problemas de transporte de la ciudad, trata de lograr una primera página significativa y actual frente a las de la competencia.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El problema del guión de esta película es la acumulación: no hay acción que progrese ni elementos que conduzcan a un desarrollo coherente de la historia. Simplemente los guionistas usan un delgadísimo hilo argumental para añadir todo tipo de ocurrencias; ocultan esta debilidad con un ritmo que se quiere endiablado. De este modo, junto a secuencias que con interés (reuniones del consejo de redacción), hay otras perfectamente vanales, artificiosas y gratuitas (pelea en la rotativa entre los dos protagonistas).

El tratamiento es coherente con la macedonia del guión: dentro de un tono de comedia dramática hay secuencias de pura astracanada (pelea), otras de comedia cómica (fotografía intentando obtener imágenes de los chicos detenidos), de drama sentimental (relaciones de Bernie, el personaje que encarna Duvall y la mujer), de policíaco (conversación con el policía en el lavabo) y otras casi de cine de aventuras. Pero unas y otras no guardan relación entre sí, sólo se trata de canibalizar todo género para ofrecer un tratamiento... Uno no puede preguntarse qué ha querido el director con esta película: a pesar de que al-

gunos diálogos y algunas secuencias incidan marginalmente en la crítica a cierto tipo de periodismo (como la referencia a los sucesos internacionales en los que no participa «nadie de Nueva York») o haya otras (detención de los chicos) que parecen pertenecer a otra película. El descuido del director a la hora de filmar es más que preocupante: hay una docena de planos en los que asoma el micrófono de la «jirafa», la falta de planificación se quiere disimular con un montaje rápido. Howard no sólo no maquilla ningún defecto del guión, sino que su labor de dirección abunda en ellos. Diálogos, montaje y planificación tienen el efectismo de quien no cree en lo que está contando; o, lo que es peor y más probable, de quien concibe una película como la acumulación de sucesos que impidan, por todos los medios, el bostezo del espectador.

**TEMÁTICA.** La cuestión central es el sensacionalismo periodístico, es decir, la despiadada carrera entre los periódicos por buscar la novedad u ofrecer el ángulo más llamativo de las noticias que se producen. La secuencia del consejo de redacción en la que los directivos del periódico buscan el modo de ser más comerciales, de vender papel, es significativa. Este aspecto no es nuevo en el cine. Hay que recordar obras ya clásicas como *El gran carnaval* (Billy Wilder, 1951), *El honor perdido de Katharina Blum* (Volker Schlöndorff, 1975) o, entre las más recientes, *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992), además de la clásica *Primera página* (B. Wilder, 1974), interpretada por Jack Lemmon y Walter Matthau.

● El tipo de periodista que aparece en los diversos personajes de la película es más bien decepcionante. Aunque, al final, tanto la gerente Alicia como el jefe de sección Henry hacen prevalecer la verdad en la portada, no son precisamente modelos de comportamiento ético. Henry roba una información al periódico de la competencia, se vale de una sirena de policía en el coche para circular por la ciudad, presiona al policía para que le dé información, etc.

● Desde el punto de vista personal, estos periodistas aparecen como personas un tanto neurotizadas por su trabajo y con una psicología y unas relaciones personales definitivamente deterioradas. Bernie, el director, a quien han pronosticado un cáncer de próstata, acaba la jornada en la barra del bar dispuesto a ahogar sus penas y su soledad en alcohol, una vez que ha comprobado que no puede regresar con la mujer que había amado. Henry no tiene tiempo para atender a su esposa, que está a punto



de perder el hijo que espera por encontrarse sola. Alicia es criticada y envidiada por sus compañeros y parece dispuesta a abandonar el trabajo en el periódico. Un redactor está obsesionado por conseguir una silla nueva y cara y por ello recibe las burlas de los compañeros. Otro duerme en el diario y lleva una pistola...

- También aparece en la película la competencia insolidaria entre los compañeros. Además de la disputa entre Alicia y Henry por hacer prevalecer su opinión a la hora de elaborar la primera página del periódico, está el hecho de que la fotógrafa novata apenas puede trabajar porque sus compañeros se lo impiden. La rivalidad entre los diarios existe también entre los profesionales del mismo periódico que deberían trabajar en equipo.

- La ética del periodista es objeto de ironía en *Detrás de la noticia*. Así, una redactora le dice a un compañero: «Eres correcto y ético. Márchate de esta redacción». A Alicia no le importa la verdad de lo que se publique o el daño que pueda causar y se justifica diciendo «Hoy los hundimos y mañana les ensalzamos. Todos contentos», refiriéndose a los chicos negros detenidos bajo la acusación de haber asesinado a dos hombres blancos. Aunque se trata de un periódico sensacionalista —y no de otro— la crítica que se hace parece extensiva de los vicios del periodismo de siempre.

- En una sociedad como la norteamericana, el racismo sigue siendo un elemento importante a tener presente, tanto desde la delincuencia que puede generar como desde los comportamientos policiales o los tratamientos periodísticos que son racistas o funcionan desde los presupuestos de que la sociedad lo es.

**DATOS DE INTERÉS.** Hay varias películas que se han ocupado del periodismo, casi siempre en tono crítico y, varias de ellas, con tratamiento de comedia. Como se sabe, uno de los guiones más sólidos que nos ha dado el cine, de Ben Hetch, ha sido transformado en cuatro películas diferentes: *Un gran reportaje* (Lewis Milestone, 1931), *Luna nueva* (Howard Hawks, 1940), *Primera plana* (Billy Wilder, 1974) e *Interferencias* (Ted Kotcheff, 1988).

## Eduardo Manostijeras

**Título original:** Edward Scissorhands. **Producción:** Denise di Novi y Tim Burton para 20th Century Fox (EE.UU., 1990). **Guión:** Caroline Thompson, según una historia de ella misma y de Tim Burton. **Dirección:** Tim Burton. **Fotografía:** Stefan Czapsky. **Montaje:** Richard Halsey. **Música:** Danny Elfman. **Maquillaje y efectos especiales:** Stan Winston. **Intérpretes:** Johnny Depp (Edward Scissorhands), Winona Ryder (Kim), Dianne Wiest (Peg), Anthony Michael Hall (Jim), Alan Arkin (Bill), Kathy Baker (Joyce), Robert Oliver (Kevin), Caroline Aaron (Marge), Vincent Price (El inventor). **Duración:** 97 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Una niña le pregunta a su abuela de dónde viene la nieve. La anciana le cuenta una historia que ocurrió cuando ella era joven. Todo empieza en un castillo encantado situado en lo alto de una colina. Allí, un extraño inventor creó a un muchacho llamado Eduardo y se preocupó de educarlo en la cortesía y la bondad. Sin embargo, el inventor murió antes de que su creación estuviera acabada del todo, pues aún faltaban las manos. Eduardo vive desde entonces con unas terribles tijeras en lugar de manos, sin atreverse a abandonar el castillo. Un día recibe una visita inesperada: es una amable mujer del mundo exterior que se compadece de él y le ofrece vivir en su casa con su familia. Eduardo está contento de conocer el mundo que hay fuera de los muros del castillo, pero su aspecto diferente y sobre todo sus manos, tan distintas a las de los demás, no van a dejar de causarle problemas...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Tim Burton es uno de los cineastas más originales del momento actual. Sus películas más personales reflejan un universo propio impregnado de una perturbadora poesía y poblado por una galería de personajes tan extraños como conmovedores. Su dominio de las historias fantásticas le valió el encargo de dirigir dos cintas de gran presupuesto como *Batman* y *Batman vuelve*, donde su talento apenas brilla en momentos aislados. Por contra, cuando se embarca en proyectos personales es capaz de alumbrar películas tan sugerentes y mágicas como *Eduardo Manostijeras* o una obra maestra sobre la pasión de crear y el amor al cine como es *Ed Wood*. *Eduardo Manostijeras* es una obra difícil de clasificar. Tiene elementos de comedia, de cine fantástico (con especial referencia al mito de Frankenstein) y de sátira social. Su tono es irónico y por momen-



tos alegre y festivo, pero lentamente se va desplazando casi hacia la tragedia. Hay que verla como un cuento de hadas: moderno, incisivo y muy personal. El acierto de su director es haber sabido conjugar todos esos ingredientes para crear una película luminosa y fascinante, llena de poesía y de intención. Toda la puesta en escena de la historia tiende a crear una sensación de irrealidad, aunque a veces introduzca elementos tan cotidianos y prosaicos como la representante de «Avon», a la que la actriz Dianne West encarna de modo entrañable. Ajustado e impecable está asimismo el resto del reparto, del que conviene destacar al legionario Vincent Price (el actor favorito de Burton), en uno de sus últimos trabajos. Como también se debe mencionar la fundamental contribución que hace a la historia la maravillosa banda sonora de Danny Elfman, quizá uno de los mejores músicos de cine aparecidos últimamente, con una de sus mejores partituras.

**TEMÁTICA.** Desde las primeras imágenes la película nos envuelve en una atmósfera de cuento para que aceptemos el extraño escenario donde se desarrolla la acción. Coexisten en él dos ámbitos absolutamente opuestos: por un lado, un castillo gótico e irreal, que viene a representar el mundo de la fantasía y de los mitos; por el otro, un barrio residencial, un tanto irreal también, pues parece salido de un spot de televisión, habitado por personas obsesionadas por procurarse un clima de confort supuestamente paradisíaco. Ambos mundos se ignoran. Mejor dicho, los habitantes de ese teórico mundo feliz parecen haberse olvidado de la existencia de ese otro mundo: el de los sueños los mitos y las fantasías. Un día, una mujer lo «descubre» en el espejo retrovisor de su automóvil, y ese es el comienzo de todo.

- El personaje de Eduardo puede simbolizar muchas cosas, igual que ocurre con tantas criaturas de los cuentos de hadas. Como declara el propio Burton: «Los cuentos de hadas ofrecen un campo privilegiado para el desarrollo de todo tipo de ideas, de sentimientos, de observaciones psicológicas, reflexiones culturales o apuntes sociales». De todo eso hay, y en abundancia, en la película.

- Pero el tema más evidente de la fábula es el del individuo «diferente» que intenta integrarse en nuestra sociedad, sin conseguirlo, a causa, precisamente de esa diferencia que los demás ven como monstruosa. Eduardo comienza siendo una novedad y es bien recibido por lo que tiene de aliciente. Atraviesa luego por una fase en la que sus cualidades son sistemáticamente

te explotadas por quienes se creen con derecho a ello sólo por haberle aceptado en la comunidad. Pero en cuanto surge algún problema las sospechas recaen inmediatamente sobre el «otro», el «diferente», el «monstruo». Basta, pues, una pequeña chispa para que irruman la intolerancia y la agresividad. La película, como tal, está llena de elementos fantásticos, pero ¿cuántas veces se reproduce este mismo esquema en nuestra cotidiana realidad?

- La historia de *Eduardo Manostijeras* ejemplifica también en su personaje central el doloroso conflicto que se produce cuando los demás nos ven de una forma radicalmente opuesta a como somos. La apariencia de Eduardo, con su agresivo traje y sus tijeras, es terrible y amenazante. Y si en principio la gente le acepta es porque ven en él un monstruo domesticado. Sólo Peg, y más tarde su hija llegan a conocer su corazón dulce y bueno (como la galleta que lo formó).

- Muy importante en la película es su sátira social. En esa idílica zona residencial y en sus moradores se acumula, debidamente estilizado y exagerado, todo el mal gusto, la banalidad, la mezquindad y la hipocresía de una sociedad (la clase media americana) producto de una forma de entender la vida (el célebre «american way of life» o modo de vida americano).

- Que la forma adoptada para esa sátira sea más caricaturesca que realista no mengua su alcance irónico y crítico, pues nada de lo que se muestra resulta inverosímil. Ni esas personas cuyas obsesiones son el dinero, los bienes de consumo y las vidas de los demás. Ni ese mal gusto de que hacen gala y que alcanza cotas de ridículo increíbles como tapizar los tejados de blanco en las fiestas de Navidad. Al contrario de lo que sucede con Eduardo, sus vidas poseen una impecable fachada, pero están agusanadas en su interior.

- Como ocurre en muchos cuentos, *Eduardo Manostijeras* quiere explicar de forma fabulosa y legendaria un hecho natural, es este caso de dónde viene la nieve. Así, la nieve se constituye en otro elemento simbólico más y acabará siendo el método por el que, a pesar del transcurso de los años, Eduardo seguirá enviando a Kim sus mensajes de amor. Como en otras historias fantásticas, el «monstruo» y no los humanos es el verdadero portador de humanidad y ternura.



## En busca de Bobby Fischer

**Título original:** Searching for Bobby Fischer. **Producción:** Scott Rudin y W. Horberg (Mirage) para Paramount (EE.UU., 1993). **Argumento:** libro autobiográfico de Fred Waitzkin. **Guión y dirección:** Steve Zaillian. **Fotografía:** Conrad L. Hall. **Montaje:** Wayne Wahrman. **Dirección artística:** David Gropman. **Música:** James Horner. **Interpretes:** Joe Mantegna (Fred Waitzkin), Max Pomeranc (Joshua Waitzkin), Joan Allen (Bonnie Waitzkin), Ben Kingsley (Bruce Pandolfini), Laurence Fishburne (Vinnie), Michael Nirengberg (Jonathan Poe), Robert Stephens (maestro de Poe), David Paymer (Kalev), Hal Scardino (Morgan). **Duración:** 105 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Josh Waitzkin es un niño de siete años que cada vez que pasa por Washington Square, en la ciudad de Nueva York, se queda fascinado por los jugadores de ajedrez en el parque. Su padre es un periodista deportivo que le anima a jugar al béisbol. Un buen día el niño le propone jugar al ajedrez y le gana con facilidad. El padre le busca un maestro, Bruce, ya retirado como profesor, pero que acepta al ver las cualidades del pequeño; mientras tanto la madre le deja ir al parque donde Vinnie le enseña a jugar rápido y con tácticas de ataque. Progresivamente participa en campeonatos hasta que pierde su primera partida; el maestro le quiere prohibir que juegue según el estilo intuitivo que le ha enseñado Vinnie, a lo que la familia se opone porque el chico ha entrado en la crisis de quien ve que aprender cuesta trabajo.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Estamos ante una película modesta con innegable encanto. Bien escrita y realizada —aunque posea algunos tics típicos del cine americano actual, como el crescendo del final exitoso, demasiado anunciado— basa gran parte de su atractivo en la interpretación muy verosímil del niño-actor capaz de expresarse mejor en las miradas y los gestos que en las palabras. El riesgo de una historia tan centrada en el juego del ajedrez era no interesar a los espectadores no aficionados o, simplemente, que no entiendan la dinámica del tablero. Esta dificultad la salva el director con habilidad al hacer más hincapié en las personas y sus reacciones psíquicas ante el juego que en el juego mismo. De hecho, no le preocupa explicar las dificultades de las jugadas más que mediante los rostros crispados o las miradas de satisfacción. Llama la atención la secuencia final de la partida entre Josh y Jonathan, que está contada

como el duelo definitivo en una película del Oeste: cruces de miradas que adivinan las intenciones del adversario, soledad del contendiente a pesar de estar acompañado de muchos, igualdad de fuerzas de los dos jugadores y triunfo del bueno en el último momento.

**TEMÁTICA.** El juego, en sus diversos aspectos de diversión, lucha, estrategia o proyección de estados de ánimo, siempre ha sido una metáfora de la vida. Como dice el maestro Bruce, el ajedrez es un Arte que, como en la etimología griega («tekne») implica la técnica y el estudio, además de la creatividad que sólo está al alcance de los mejores.

● Todos los padres quieren lo mejor para sus hijos, como se suele decir con cierta retórica porque «lo mejor» pueden ser opciones opuestas. Lo que *En busca de Bobby Fischer* nos enseña es que el hijo —que es por sí mismo un fin— puede convertirse en un medio, en un instrumento destinado a lograr la autoestima de los padres o la de sus maestros. La presión a la que es sometido Josh para ganar los campeonatos llega un momento en que resulta inhumana, por ello, en su primera crisis, el niño exclama que «Quizá sea mejor no ser el mejor, así, si pierdes, no pasa nada». Acto seguido tiene su primera derrota y ve el disgusto de su padre al que el niño, necesitado de apoyo, le reprocha que se aparte de él. En el fondo, el niño se rebela contra la explotación a que le somete su padre, aunque esa explotación venga disfrazada por el desarrollo de una cualidad u otro contenido educativo.

● En este sentido, la dinámica del juego-diversión lleva a su propia negación, transformándose en juego-competición donde lo importante es sólo en triunfo, al que hay que subordinar cualquier deseo o pretensión. La historia de Josh llama la atención sobre esa transformación que, siendo válida para un adulto, resulta inhumana para un niño, necesitado del juego y de experiencias gratificantes más que de la presión por lograr éxitos y convertirse en un profesional antes de tiempo.

● Los dos maestros representan dos actitudes ante la vida y dos modelos educativos. Vinnie es el hombre intuitivo de la «escuela de la calle» que basa su triunfo en imponer su personalidad con todo el riesgo necesario; su juego rápido es la actitud primaria de quien ha de dar respuesta pronta a los problemas, de quien se enfrenta a la realidad con arrojo y resolución. Por el contrario, Bruce es modelo de racionalidad meditativa, de seguridad para llevar a cabo la mejor estrategia; es el hombre re-



flexivo que indaga todas las posibilidades, prevé las reacciones de la gente y busca la que más le conviene. Vinnie confía excesivamente en sus cualidades personales o en la intuición y desprecia la autodisciplina y el estudio, mientras Bruce sabe las limitaciones de las habilidades innatas y trata de perfeccionarlas mediante el estudio riguroso. El primero busca la diversión y el éxito fácil; el segundo, el triunfo a largo plazo. De estas dos actitudes ante la vida el niño y sus padres eligen la primera porque es la más cómoda, pero luego comprueban en la partida final que es la segunda la que da el éxito.

● Bruce aparece como un maestro que usa trucos (diploma) para estimular al pequeño, pero que muestra la inutilidad de sus trucos cuando quiere que el alumno crezca. Su primer acercamiento es como amigo —no hablan siquiera de ajedrez— pero luego le exige una disciplina seria. Es la vieja dialéctica del palo y la zanahoria, de la combinación de caricias y azotes.

● Bobby Fischer aparece como un ídolo para el pequeño Josh, pero la insistencia en la desaparición espectacular del jugador profesional tras ganar a Spassky nos habla de la insatisfacción personal que todo triunfo conlleva. Ser el mejor en algo no garantiza estar en paz con uno mismo; por el contrario, la presión para mantener el liderazgo puede resultar incómoda hasta extremos insospechables. De hecho, Josh es un niño inadaptado en la escuela y carece de amigos.

**DATOS DE INTERÉS.** *En busca de Bobby Fischer* es una modesta producción independiente de Steve Zaillian, un director novel que, con esta película, fue premiado en el Festival de Valladolid de 1993. Para ello se ha basado en el libro escrito por Fred Waitzkin, el padre del niño prodigio del ajedrez que ha sido encarnado en la pantalla por un actor que es uno de los cien mejores ajedrecistas de su país en su categoría. Zaillian había trabajado escribiendo guiones, el mejor de los cuales es, sin duda, el que está a la base de *La lista de Schindler* del oscarizado Spielberg.

## En el filo de la duda

**Título original:** And the band played on. **Producción:** Midge Sandford y Sarah Pillsbury para HBO Pictures y Odyssey Ent. (EE.UU., 1993). **Guión:** Arnold Schulman, según el libro de Randy Shilts. **Dirección:** Roger Spottiswoode. **Fotografía:** Paul Elliott. **Montaje:** Carter Burwell. **Dirección artística:** Victoria Paul. **Música:** Carter Burwell. **Intérpretes:** Matthew Modine, Christian Clemenson, David Clennon, Burt Cort, Alex Courtney, David Dukel, David Marshall Grant, Ken Jenkins, Ronald Guttman, Richard Jenkins, Nathalie Baye, Alan Alda, Richard Gere, Glenn Headly, Anjelica Huston, Steve Martin, Phil Collins. **Duración:** 134 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** El hilo argumental que trata de vertebrar esta crónica está encarnado por un médico (Matthew Modine) que se encuentra impotente en un poblado asiático ante los primeros síntomas de una enfermedad desconocida. Enviado a un laboratorio norteamericano, formará parte de un equipo dedicado a investigar las extrañas coincidencias de muertes de homosexuales. El montaje de secuencias con indicación de lugar y fecha subraya el carácter de crónica, lo mismo que el cuidado transcurso temporal de todo lo que se nos narra. Paso a paso, desde 1977 a 1985 en que es, definitivamente identificada la enfermedad del SIDA y el virus causante, se nos muestra la lucha de ese equipo, la sensibilización de las autoridades, la investigación de Robert Gallo y Luc Montagnier, las reacciones de la comunidad «gay» de San Francisco, las reticencias de los bancos de sangre, las víctimas inocentes e ignorantes que van cayendo...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Hay películas «necesarias» en la medida en que una de las posibilidades y virtudes del cine es acercarse a acontecimientos sociales e históricos para interpretarlos y provocar en el público una reflexión que trascienda los meros datos. Esta es la perspectiva en que se sitúa *En el filo de la duda*, una película-crónica sobre la aparición y alarmante desarrollo del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA), la lucha científica y la mella en la sociedad, particularmente en la comunidad homosexual norteamericana. En cuanto que «necesaria» es una película militante, destinada a concienciar a la población de la enfermedad y a sensibilizar a los poderes del empleo de fondos públicos para atajarla. El protagonismo del médico, muy relativo, no acaba de estructurar adecuadamente



un argumento, particularmente en los «flash back» totalmente prescindibles; por el contrario, cuando se mantiene en el trabajo coral gana en interés; es decir, lo argumental y lo documental no están debidamente entretreídos en algunos momentos. También hay alguna secuencia poco cinematográfica por su exceso de didactismo. Así las cosas, *En el filo de la duda* es una película que se ve a gusto, aunque apenas sorprenda, informa bastante, sensibiliza más y sólo hay que lamentar el retraso con que nos llega: hace un tiempo sería más valorada.

**TEMÁTICA.** Obviamente la descripción de la aparición, desarrollo e identificación del SIDA —que es la cuestión central de la película— conlleva la toma de postura ante otras cuestiones. No se trata de una enfermedad cualquiera, sino de lo que en algunos momentos se llamó «cáncer gay» y en otros «plaga de Dios». El hecho de que se diese inicialmente entre los homosexuales supuso la circulación de prejuicios que impidieron una mayor diligencia a la hora de investigar y, sobre todo, poner medios de prevención de la enfermedad. La película subraya cómo esos prejuicios procedieron tanto de los poderes conservadores —poco interesados en poner remedio a la enfermedad y en dar fondos públicos a un sector de la población con el que no simpatizaban— como de ese mismo sector, que se negaba a aceptar la existencia de ningún «cáncer gay» y veía en las medidas preventivas una estrategia de represión y de criminalización médica de la conducta homosexual.

● Se hace una denuncia explícita de la dejación de la administración Reagan en los primeros momentos de la enfermedad. El surgimiento del SIDA coincide con la «mayoría moral» conservadora que accede al poder y recorta el gasto social para las minorías pobres. El equipo científico del Centro de Control de Enfermedades de Atlanta se ve impotente para investigar con los escasos medios de que dispone. Ni siquiera hay un microscopio electrónico ni otros útiles imprescindibles; y se deja presionar por el despechado Robert Gallo para cortar el suministro de fondos y material e impedir que continúe la investigación. Sólo cuando el SIDA se extiende a hemofílicos y drogadictos —es decir, cuando deja de ser aparejado el estigma de la homosexualidad— parece que las autoridades reaccionan y comienzan a apoyar decididamente la investigación.

● También hay una denuncia de la ambición del norteamericano Robert Gallo, el investigador que, literalmente, se apropió del descubrimiento del virus del sida que había hecho

el francés Luc Montagnier: en juego había muchos millones en el momento en que se patentara una vacuna. Posteriormente, los dos investigadores han llegado a un acuerdo, tras un largo pleito, en el que figuran como co-descubridores. Gallo es el único personaje negativo de *En el filo de la duda* (título totalmente diferente del original «Y la banda sigue tocando»): ambicioso, soberbio, manipulador, chantajista,... más interesado en su prestigio personal y en su carrera que en los beneficios para los enfermos que su trabajo pueda deparar.

● Asimismo se pone en tela de juicio la política de las «industrias de la sangre», más interesadas en los costes que la prueba de la hepatitis B, destinada a identificar la sangre contaminada, les supone que en salvar vidas humanas. Como le dice un personaje a uno de los miembros de los bancos de sangre: «Cuando los médicos se comportan como hombres de negocios ¿hacia quién pueden dirigirse los pacientes?».

● Los homosexuales de San Francisco aparecen en su miedo y desorientación con reacciones muy diferentes, aunque se muestran activos y se movilizan para ayudar a los científicos. En la secuencia donde se celebra una asamblea aparece esa desorientación fruto del rechazo a cualquier nueva forma de estigma social.

**DATOS DE INTERÉS.** Aunque en la publicidad y en el cartel de la película aparece como protagonista Richard Gere, este actor no tiene tal condición, sino la de «invitado» cuya aportación se limita a un par de secuencias de ocho minutos de duración en total. Gere interpreta a un coreógrafo homosexual que fallece de SIDA (¿Rudolf Nureyev?). También aparecen como invitados Steve Martin, Anjelica Huston, Phil Collins, Alan Alda —que interpreta a Robert Gallo— y Patrick Bauchau, encarnando a Luc Montagnier. Al comienzo de la película el médico aparece investigando el virus de Ebola sobre el que se ha hecho *Estallido* (Wolfgang Petersen, 1994) con Dustin Hoffman como protagonista. La lucha contra lo desconocido tiene una plasmación muy espectacular en esta película; por el contrario en *El aceite de la vida* (George Miller, 1992) esa lucha resulta más realista. Al final hay imágenes con famosos fallecidos como Fred Mercury, Rod Hudson y Magic Johnson. Sobre la misma temática del sida también se ha realizado *Compañeros inseparables*.



## En el nombre del padre

**Título original:** In the name of the father. **Producción:** Jim Sheridan y Gabriel Byrne para Universal Pic. (Gran Bretaña, 1993). **Guión:** Terry George y Jim Sheridan según «Proved innocent» de G. Conlon. **Dirección:** Jim Sheridan. **Fotografía:** Peter Biziou. **Montaje:** Gerry Hambling. **Dirección artística:** Caroline Amies. **Música:** Trevor Jones con temas de Bono, Gavin Friday y Maurice Seazer. **Intérpretes:** Daniel Day-Lewis (Gerry Conlon), Emma Thompson (Gareth Peirce), Pete Postlethwaite (Giuseppe Conlon), Mark Seppard (Paddy Armstrong), Beatie Edney (Carole Richardson), John Lynch (Paul Hill), Don Baker (Jou McAndrew). **Duración:** 127 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Gerry Conlon es un joven irlandés que en el Belfast de los años 70 se dedica a pequeños robos. En una ocasión el ejército británico le confunde con un francotirador y es perseguido; como ha revelado un escondite de armas del IRA los terroristas están a punto de darle una lección, pero su padre lo salva en el último momento. Marcha a Londres en busca de fortuna y entra en contacto con una comuna de «okupas». El día que el IRA pone una bomba en un bar de Guildford, Gerry y su amigo Paul están en un parque con un mendigo, pero alguien de la comuna lo delata pensando que es un terrorista. La policía detiene a los dos y a otros dos jóvenes de la comuna y les aplica la ley antiterrorista. La familia de Gerry es acusada de colaboración con banda armada. A base de torturas y amenazas la policía consigue una declaración autoinculpatoria que, unida a pruebas falsas, sirve para que sean condenados a largas penas en un juicio donde hay una gran presión popular contra el terrorismo. Gerry comparte celda con su padre, Giuseppe, quien lucha por salir confiando en que la verdad de su inocencia saldrá a la luz. Por el contrario Gerry cree que hay que utilizar métodos más violentos. En la cárcel se encuentran con McAndrew, el miembro del IRA que puso la bomba y que así lo ha confesado a la policía, un hombre capaz de liderar las protestas de los presos. Gerry se deja seducir por su personalidad hasta que McAndrew trata de asesinar a un funcionario, lo que Gerry impide en el último momento. Este hecho provoca un cambio de actitud en el joven, que ayuda a su padre en la campaña pacífica para conseguir la libertad. La enfermedad y la muerte de éste hacen que Gerry tome nuevas fuerzas y colabore con Gareth, la abogada que cree en su inocencia. Esta con-

sigue una orden judicial para ver el expediente de Gerry, pero le niegan documentos esenciales hasta que, casualmente, encuentra la declaración del mendigo que le exculpa por completo y que la policía había ocultado en el juicio. Apelan ante los tribunales y, con esta prueba, consiguen ser declarados inocentes tras pasar quince años en la cárcel.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Jim Sheridan tiene en su haber títulos de gran valor, como *Mi pie izquierdo*, que es la reconstrucción de la vida de un disminuido físico que consigue convertirse en escritor a base de tesón y *El prado*, una tragedia ambientada en el mundo rural y tradicional de enorme fuerza narrativa. El director usa el plano de corta duración, muy eficaz en una película que quiere ser fiel a unos hechos históricos y, por tanto, se presenta con talante de crónica. Quizá hay secuencias de la vida de la cárcel que entran dentro de las convenciones de un cine de género, pero que no se pueden obviar desde el punto de vista de la narración de la vida de Gerry. Las canciones de época y la música original sirven para ubicar la acción en un tiempo concreto, además de para subrayar algunos momentos dramáticos. Hay cierta contención expresiva en toda la película que evita convertirse en un panfleto; no obstante, las imágenes de las luminarias cayendo por los muros de la prisión y anunciando la muerte de Giuseppe son uno de los momentos más emotivos de la película. La interpretación es muy ajustada en los protagonistas y en los secundarios (la familia de Gerry), quienes ofrecen una verosimilitud a toda prueba.

**TEMÁTICA.** Basada en un libro autobiográfico, es un alegato contra los «errores judiciales» y contra la corrupción policial capaz de llevar a la cárcel a inocentes para transformar en éxito su impotencia frente al terrorismo. En el fondo, hay una apuesta por la justicia que debe estar presente aún más en aquellos ámbitos que detentan el poder.

● La tortura física y psíquica y la falsificación de pruebas consiguen llevar a la cárcel a «los cuatro de Guildford» en un clima social de linchamiento y de búsqueda desesperada de los autores de asesinatos indiscriminados con bombas. La ley antiterrorista que permite detenciones de siete días sin control judicial propicia los desmanes como el sucedido. Pero, más allá del caso singular, la película nos hace reflexionar sobre la debilidad de la democracia y sus ideales de justicia equitativa y derechos humanos, ante la barbarie terrorista. Porque, en el fondo,



el caso de Gerry y sus compañeros es el de unos inocentes víctimas de un poder policial y judicial que, hostigado por las bombas y presionado por la opinión pública, ha perdido los principios que lo legitiman y que, desde otro punto de vista, da la razón a quienes llaman soldados a los terroristas y guerra a la colocación de explosivos. Por otra parte, la consecución casual de la prueba exculpatoria hace pensar en que Gerry y sus compañeros podían permanecer encarcelados indefinidamente...

● La película se define claramente ante el terrorismo: Giuseppe no acepta de ningún modo los métodos del IRA y Gerry, que es un joven un tanto rebelde pero sin conciencia política definida, también rechaza el asesinato como medio para ganar la «guerra». En las primeras secuencias donde la acción transcurre en Belfast se subraya el apoyo popular que tiene el IRA y el boicot que las gentes hacen al ejército británico. El contencioso de Irlanda del Norte aparece como un hecho sangrante, sin juicios políticos.

● Esta autobiografía subraya bien la transformación que experimenta Gerry Conlon, un chico desorientado, rebelde sin causa ni consecuencia, tentado por las drogas y el «amor libre», que engaña a su familia y reprocha a su padre duramente la educación recibida, dispuesto a dejarse llevar por batallas que no son las suyas... pero, en el fondo, un hombre muy débil que queda abatido con su encarcelamiento y no es capaz de luchar por su inocencia. Sólo tras la experiencia de la muerte de su padre en la cárcel, se sobrepone a su situación y se transforma radicalmente. Ha aprendido a tener fe en el futuro, como su padre, quien en su imaginación todas las noches paseaba con su esposa por las calles de la ciudad.

● Giuseppe es un buen hombre, de firmes creencias religiosas, preocupado por la educación y el bienestar de su hijo mayor que, aunque tiene dudas sobre la inocencia de Gerry, muy pronto confía en él. El contraste con su hijo inmaduro es evidente: se trata de miembros de dos generaciones que se enfrentan a la vida de distinto modo. Esas diferencias aparecen en la secuencia en que el padre reza el rosario mientras su hijo, que acaba de tomar droga, se burla de él sin piedad. Pero, al final, el hijo asume su responsabilidad con la madurez y la actitud pacífica que su padre hubiera deseado.

## Enemigo mío

**Título original:** Enemy Mine. **Producción:** Kings Road Entertainment para Twentieth Century Fox (EE.UU., 1985). **Guión:** Edward Khmara, basado en una historia de Barry Longyear. **Dirección:** Wolfgang Petersen. **Fotografía:** Tony Imi. **Montaje:** Hannes Nikel. **Dirección artística:** Werner Achmann y Herbert Strabel. **Música:** Maurice Jarre. **Intérpretes:** Dennis Quaid (Davidge), Louis Gossett jr. (el «drac»), Brios James (Stubbs), Richard Marcus (Arnold), Carolyn McCormick (Morse), Bumper Robinson (Zammis), Jim Mapp (el viejo «drac»), Lance Kerwin (Wooster), Scott Kraft (Jonathan), Lou Michaels (Bates). **Duración:** 89 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** A finales del siglo XXI la especie humana ha extendido su dominio más allá de su propia galaxia. Pero en su expansión ha tropezado con los «dracs», una especie alienígena que le disputa la conquista espacial. Con este motivo, humanos y «dracs» se han declarado una guerra sin cuartel. Durante una escaramuza aérea, en la cercanía de una base espacial, un piloto humano y otro «drac» se enzarzan en un duelo personal que les conduce accidentalmente hasta un planeta inexplorado y lleno de desconocidos peligros. Con sus naves destrozadas, aislados de todo vestigio de civilización, los dos seres prosiguen su enfrentamiento... hasta que la necesidad de sobrevivir en aquel medio hostil les empuja a una especie de pacto, tras el que no tarda en desarrollarse una profunda amistad...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Wolfgang Petersen es uno de esos cineastas europeos, concretamente alemán, que consiguen dar el salto a Estados Unidos, para acabar integrándose plenamente en la maquinaria del cine hollywoodiense. De su etapa europea tuvo especial resonancia su film *El submarino*. Mientras que su mejor película en la industria americana (para la que ha rodado títulos como *La historia interminable* o *Estallido*) quizá sea *En la línea de fuego*. Pese a que la producción y los actores de *Enemigo mío* sean norteamericanos, la película se rodó enteramente en Europa, con el añadido final de los efectos especiales en la Industrial Light & Magic, de George Lucas, en California. Petersen se hizo cargo del film después de que éste ya hubiera comenzado a rodarse con resultados desastrosos. La filmación se suspendió y volvió a reanudarse tras un plazo de varios meses, durante los que Petersen se encargó de reescribir el guión, al tiempo que se modificaban algunos elementos defectuosos,



como la caracterización de los «dracs», que finalmente llegó a ser, por su perfección, una de las mejores bazas.

El resultado es una entretenida y bien contada película, que combina con inteligencia una historia intimista (de sólo dos personajes) y un superespectáculo lleno de acción y efectos especiales. Que alterna con elegancia y sabiduría el humor y el dramatismo. Y que acierta a crear momentos llenos de sensibilidad y de ternura, lo mismo que se muestra eficaz a la hora de mostrar secuencias de intensa (pero nunca excesiva) violencia. A todo lo cual hay que añadir unos cuantos golpes de originalidad (como el embarazo del «drac») estratégicamente intercalados para mantener constante la atención. Y todo ello no sólo al servicio de un espectáculo sin más, sino con la intención de contar una fábula de saludables tonos pacifistas y humanos.

**TEMÁTICA.** Dos enemigos que se odian a muerte, pero que al quedar aislados en un mismo lugar y en la necesidad de luchar por su supervivencia acaban descubriendo que son muchas más —y sobre todo más importantes— las cosas que los unen que las que los separan. El tema no es, por supuesto, original y tiene antecedentes ilustres tanto en la literatura (el famoso *Robinson Crusoe*, de Defoe, sin ir más lejos) como en el cine.

● Un claro antecedente cinematográfico de *Enemigo mío* es el film *Infierno en el Pacífico*, de John Boorman, donde un soldado norteamericano y otro japonés (interpretados por Lee Marvin y Toshiro Mifune) se ven obligados, durante la segunda guerra mundial, a convivir en una isla desierta.

● Ambas películas sostienen un planteamiento común: la mayoría de los seres humanos (y en este caso al alienígena no se le pueden negar rasgos de humanidad tan profundos o superiores incluso a los del terrícola), tantas veces enfrentados por cuestiones que parecen trascendentales y sublimes (y que en realidad son sencillamente grandilocuentes), tienen, en esencia, unos objetivos vitales tan similares, que el entendimiento, libre de toda retórica (sea ésta ideológica, política o religiosa), sería un hecho no sólo probable, sino absolutamente seguro.

● En este sentido, hay una secuencia clave en la película, la del debate ideológico que mantienen los dos protagonistas durante la lluvia de meteoritos, donde la defensa que cada uno sostiene de las causas que les llevaron a la guerra (en realidad, como suele suceder en los conflictos, los dos se acusan de lo mismo) suena especialmente ridícula.

● Por supuesto, esta historia de amistad entre dos seres tan distintos aparentemente, puede interpretarse de muy diversas formas. Hubo quien, en el momento del estreno, vio una clara parábola acerca de las relaciones entre Estados Unidos y la URSS, a cuya interpretación sin duda ayudaba el hecho de que en el lenguaje del «drac» hubiera algunas palabras de origen ruso.

● También resulta evidente una lectura decididamente antirracista, apoyada en este caso por el hecho, nada casual, de que el actor que encarnaba al «drac», Louis Gossett Jr, fuera de raza negra. Por otra parte, el papel jugado por los mineros espaciales que se valen de esclavos para su trabajo y son consentidos por los humanos por tratarse de «dracs», no deja de ser una alusión a las no muy lejanas épocas esclavistas.

● También se vio en *Enemigo mío* una historia de amistad que va aún más lejos, hasta convertirse en una historia de amor asexual. Sólo basta comparar las respectivas escenas en que mueren los dos amigos de Davidge y la reacción de éste en ambos casos. Curiosamente, los dos amigos le obligan a una promesa, aunque bien distinta. Después veremos que el juramento que le hace al «drac» no era necesario. Davidge quiere al pequeño Zammis tan intensamente como si se tratara de su propio hijo, y no duda en enfrentarse a sus superiores y convertirse en una suerte de desertor para ir en su rescate.

● La película elude, por cierto, pronunciarse acerca de la reacción de los altos mandos de los «humanos» ante la actitud de Davidge, aunque en un momento del diálogo se insinúa una velada acusación de traición. Eso facilita un final feliz, ante el Consejo de los «dracs», que resulta bonito y emotivo, aunque algo inverosímil.

**DATOS DE INTERÉS.** Después de mucho buscar un escenario real que pudiera representar al enigmático planeta Firine IV, y tras un tiempo de rodaje fallido en Islandia, el lugar adecuado resultó ser Lanzarote: allí se rodaron buena parte (los demás son decorados) de los exteriores de la película.



## Espérame en el cielo

**Título original:** Espérame en el cielo. **Producción:** B.M.G. Film y TVE (España, 1987). **Guión:** Antonio Mercero, Horacio Valcárcel, Román Gubern. **Dirección:** Antonio Mercero. **Fotografía:** Manuel Rojas. **Música:** Carmelo Bernaola. **Montaje:** Rosa Salgado. **Dirección artística:** Daniel Vega. **Intérpretes:** Pepe Soriano (Paulino), José Sazatornil (Alberto Sinsoles), Chus Lampreave (Emilia), Manolo Codeso (Luis), Amparo Valle, J. Luis Barceló, Francisco Cambres, Francisco Javier, Miguel de Grandi, Chari Moreno, Pedro Civera. **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** En la España de los años cincuenta, Paulino Alonso es un hombre tranquilo, dueño de una ortopedia, que se siente vigilado por un hombre siniestro de bigote. Una noche en que con su amigo Luis están de juerga, es secuestrado por dos policías gemelos a cuyo mando está aquel hombre, Alberto Sinsoles. Lo llevan a palacio y, con la angustia de no saber qué le sucede, Paulino sufre una obligada transformación y un adiestramiento que le convierte en un doble del general Franco. Una vez recluido en los sótanos de El Pardo —y comunicada su «defunción» a la esposa— aprende a imitar la voz, los gestos y el paso de Franco, a quien sustituye en diversos actos públicos: visitas, inauguraciones, etc. Para encarnar al general ha de adaptar todos los hábitos de su vida y su propia mente; de ello se encarga el falangista Sinsoles, un almirante y un capellán del palacio. La reclusión a que es sometido se le hace insoportable y, vestido como sus sosías, visitará un burdel y a su esposa quien, por su parte, ha tratado de saber cómo se encuentra su marido mediante sesiones de espiritismo. Le explica a ésta que es «un secreto de Estado» y que le expresará su amor a través de una contraseña en las imágenes del NODO.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El director vasco Antonio Mercero es más conocido por sus trabajos para televisión que por sus películas. En la pequeña pantalla ha realizado algunas de las series de mayor impacto popular en la historia de nuestro país, la mayoría en clave de comedia como *Verano azul* o *Farmacia de guardia* y otras dramáticas, como *Turno de oficio*. Mercero es un hombre que destila bondad a través de las tramas y los personajes. Sin renunciar a matices crítico-costumbristas, en su obra hay esencialmente cariño hacia los personajes, a los que trata de comprender en todo momento. Quizá esta sea la clave

para comprender el éxito continuado de *Farmacia de guardia*. No es una película banal, y desde luego, más allá del oportunismo; hay varios apuntes no anecdóticos que hacen de ella una película entrañable. Mercero muestra su capacidad reconocida para profundizar en los sentimientos de las personas (incluido el Sinsoles/Sazatornil), poniendo al descubierto las debilidades sin herir ni por asomo. El propio Franco es tratado con respeto; éste es un acierto del guión: no describir más que las situaciones con el doble, dejando al margen la propia (y desconocida) personalidad privada del dictador. Muy acertado es el retrato de los «fontaneros» de El Pardo —aunque Carrero y Bulart no funcionan— con sus obsesiones canonizadoras del Inquilino y su estúpida tarea. Pero estos apuntes críticos, además de funcionar en su comicidad, mantienen una medida que se agradece. El protagonista de *Espérame en el cielo* es un actor argentino que ha engordado entre diez y quince kilos para este rodaje, según propia confesión. Realmente está muy bien en la película, como el resto de los actores, en particular Chus Lampreave (mejor que con su Almodóvar habitual, a nuestro juicio) y Sazatornil, más comedido, pero en continuidad con su papel de siempre. Ha sido cuidado el reparto en detalles con valor simbólico, como los gemelos de la presunta brigada social.

**TEMÁTICA.** *Espérame en el cielo* es una comedia nostálgica; como tal no pretende más que entretener al espectador, lo que hace con dignidad. Pero ello no significa renunciar a las posibilidades temáticas que la película presenta en leves apuntes y en la recreación de toda una época histórica.

● En las primeras secuencias aparece una característica importante de la sociedad española de los cincuenta: el miedo al poder (anónimo, omnisciente) del ciudadano que se siente ninguneado en sus derechos. Más allá de la falta de libertad a que es sometido Paulino y de la falsa muerte con que se le separa de su esposa, asistimos al despojamiento de la personalidad del ortopédico en aras de adquirir la de otro. Esta transformación aparece como la mayor ignominia a que se puede someter a una persona.

● *Espérame en el cielo* nos traslada, a través de muchos detalles a la España de los cincuenta. Se subraya la credulidad de las personas y hasta la desesperación cuando no tienen respuestas (sesiones de espiritismo). El conjunto de los personajes ofrecen una panorámica de pobres gentes manipuladas por toda una mentalidad que se basa en tópicos aceptados sin rechis-



tar. Bajo la comicidad de personajes y situaciones, la película presenta un mundo que destaca por la miseria cultural y moral.

● La película apenas subraya la gran paradoja en que se basa la historia. Los ayudantes de Franco muestran la escasa personalidad de éste; en su pretensión de fabricar toda una logística de puesta en escena para garantizar la seguridad del general buscan un doble que acaba por ser perfectamente intercambiable con el original. Es decir, se echa por tierra el carácter excepcional y providencial de la personalidad del Caudillo en el momento en un pobre ortopédico, debidamente adiestrado, puede sustituirlo.

● El culto a la personalidad, propio de toda dictadura, aparece en el trío de la corte de El Pardo, particularmente en el falangista Sinsolés, quien afirma que Franco no tiene necesidades eróticas... aunque, inadvertidamente, le desmitifica al decir que lee «El Coyote».

● La anécdota del argumento y la fábula en que se basa la película no pueden distraer al espectador de la crítica política —amable y escasamente ideológica— que existe. El franquismo, se nos viene a decir, es un régimen personalista cuyo líder es un desconocido que tiene como pretensión mandar porque «España es un cuartel» y, sobre todo, «no meterse en política». El régimen aparece como despolitizado, sin ideología, basado en tópicos repetidos hasta la saciedad («unidad de destino en lo universal», «pertinaz sequía», «la huelga es tomarse la justicia por su mano», «contubernio judeomasónico», etc.)

**DATOS DE INTERÉS.** El tema del doble y la confusión que genera no es nuevo en la comedia cinematográfica. Quizá sea *Ser o no ser*, de Ernst Lubitch la película que mejor haya explotado las posibilidades de la imitación. Por cierto, *Espérame en el cielo* hace referencia a una de las películas más emblemáticas de la época, *Gilda*, cuyo estreno fue problemático en nuestro país y constituyó todo un escándalo, particularmente por el erotismo de la actriz de origen español Margarita Cansino, más conocida por Rita Hayworth.

## Esquilache

**Título original:** Esquilache. **Producción:** José Sámano para Sabre Films (España, 1988). **Guión:** Joaquín Oristrell, Josefina Molina y José Sámano, según la obra «Un soñador para el pueblo» de Antonio Buero Vallejo. **Dirección:** Josefina Molina. **Fotografía:** Juan Amorós. **Montaje:** Pablo G. del Amo. **Dirección artística:** Ramiro Gómez y Javier Artíñano. **Música:** José Nieto. **Intérpretes:** Fernando Fernán-Gómez (Esquilache), José Luis López Vázquez (Campos), Angela Molina (Fernanda), Angel de Andrés (Ensenada), Concha Velasco (esposa de Esquilache), Adolfo Marsillach (Carlos III), Amparo Rivelles (Isabel de Farnesio), Alberto Closas (Villasanta), Fernando Valverde (Bernardo). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Leopoldo de Gregorio, marqués de Esquilache, viaja desde su residencia al Palacio Real mientras en las calles se grita contra sus medidas en favor de la capa corta y el sombrero de tres picos. En ese viaje rememora sus intentos de modernización del país con el apoyo y estímulo del rey Carlos III y las dificultades que han tenido. El Consejo de Castilla y la vieja nobleza se oponen a una política que se aprecia como extranjera. También hace repaso a su vida familiar, a las desavenencias con su esposa quien, contra su opinión, se ha beneficiado del puesto de su marido como ministro de Hacienda y de la Guerra en favor de sus hijos. Esquilache llega a Palacio acompañado de un secretario poco de fiar y de una criada que es su único consuelo en la vejez y la caída en desgracia. Allí el rey acabará por pedirle la dimisión y el destierro, no sin antes revelar que el motín ha sido propiciado por Ensenada, a quien tenía por amigo suyo y trató de favorecer.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El origen teatral de *Esquilache* es evidente en cuanto lo más valioso son los diálogos; la aportación cinematográfica se limita a un «flash-back» y a unas secuencias de exteriores donde aparecen las masas amotinadas. Como en otros casos del cine español, es evidente la falta de presupuesto para producir esas escenas que necesitan mucha figuración. Por el contrario, los interiores naturales de palacios del Patrimonio Nacional y el vestuario consiguen perfectamente su cometido de retrotraernos al siglo XVIII. La realización de Josefina Molina es correcta, quizá un tanto fría, pero muy atinada en la dirección de actores, por cierto con un reparto donde aparecen los grandes nombres de nuestro cine en ese momen-



to. Esa, relativa, frialdad, no impide apreciar como valiosa una película de impecable factura que cumple sobradamente su función de hacernos reflexionar sobre un personaje y una época de la historia. Más aún, porque *Esquilache* es, en definitiva, una meditación sobre el poder.

El cine histórico ha sido uno de los géneros menos cultivados en España, quizá debido a los costos de producción. Relativamente abundan las recreaciones situadas en el primer tercio del siglo XX y en la Guerra Civil en particular. En los años cuarenta se hicieron obras ambientadas en la época de los Reyes Católicos. También hay filmes que recrean la guerra de la Independencia, pero una época tan desconocida y con tanto interés como es la Ilustración durante el reinado de Carlos III era, prácticamente, inédita en nuestras pantallas.

**TEMÁTICA.** La soledad del ejercicio del poder, que resulta trágica cuando se pierde el favor del pueblo, a pesar de la buena voluntad para buscar el progreso y la mejora de las condiciones de vida de los ciudadanos es el tema de *Esquilache*.

● La paradoja de los ilustrados es la insuficiencia de una minoría cultivada que asume el gobierno y toma medidas necesarias para modernizar el país, pero el pueblo no las asume, sea porque no las acepta, sea porque está manipulado por otras gentes contrarias a los ilustrados. La película muestra el dilema de todo gobernante que ha de optar entre conservar el poder y agradar a los sectores que le mantienen en él o, por el contrario, ser más honrado y coherente consigo mismo, y hacer la política que se necesita. Ni siquiera la democracia moderna ha resuelto este dilema, aunque ciertamente, existen mecanismos de discusión pública y de control mucho más eficaces que en el despotismo ilustrado. Las palabras de Carlos III («Hemos forzado a la Historia a dar un paso adelante, la Historia lo ha dado y nosotros nos hemos quedado haciendo equilibrios en el vacío») resumen bien la situación de *Esquilache* y la del propio monarca, aunque éste conserva el aprecio del pueblo que distingue artificialmente entre la Corona y el Gobierno con el grito repetido «¡Viva el Rey y muera el mal gobierno!».

● En este sentido, la película también subraya la tensión de todo gobernante entre el ideal político y la realidad sobre la que gobernar. Campos, el secretario de *Esquilache*, le hace al ministro la reflexión de que «Este pueblo no perdona la prepotencia», lo que es un reproche a los ilustrados que siguen el lema de «Todo para el pueblo, pero sin el pueblo» porque se

considera que, en palabras del cinematográfico Carlos III, «Los españoles son como niños que lloran cuando se les lava la cara».

● *Esquilache* aparece como un hombre bueno de quien su esposa se ha ido separando y le traiciona, no suficientemente maquiavélico como para desconfiar de quienes pasan por amigos y conspiran contra él, y que, en su decrepitud, se siente profundamente dolido por «el insoportable peso del odio» del pueblo. En su lecho de muerte por lo único que sentirá nostalgia será por el chocolate que le preparaba una joven camarera que le ha dado un poco de ternura. Su voluntad de servicio al país —a un país que no es el suyo, aunque su Nápoles pertenece en ese momento a la corona española— tiene como pago la soledad que el propio Carlos III experimenta y subraya al decirle que «A veces, un trono puede convertirse en la peor de las prisiones».

● La corrupción política consistente en usar el poder para beneficiar a los familiares (el nepotismo) es antigua y constante a lo largo de la Historia. Todo gobernante tiene esa tentación, aunque con su difusión pública pierda toda credibilidad. Por ello, *Esquilache*, ya de por sí cuestionado por el pueblo, trata de conservar a toda costa su reputación y pide al Rey que revoque los «enchufes» otorgados a sus hijos a petición de su esposa. Al mismo tiempo, las peticiones de favores entre las élites en el poder es, como vemos en el caso de Villasanta, una práctica común en esa y en otras épocas hasta el punto de que *Esquilache* lamenta que en la Hacienda pública hay exceso de empleados «protegidos».

● La reflexión sobre el poder se completa con las palabras de una de las últimas secuencias, en la que *Esquilache* discute con el marqués de la Ensenada, quien le ha traicionado. El italiano razona diciendo «Puede que a todos nos pierda el ansia de poder, pero tú y yo no somos iguales», lo que significa aceptar que la vocación política tiene como base una pretensión de dominio que, cuando menos, matiza el «servicio» con que el político denomina su labor. Al mismo tiempo, no todos los políticos son iguales ni emplean las mismas estrategias.



## Están todos bien

**Título original:** Stanno tutti bene/ Ils vont tous bien. **Producción:** Angelo Rizzoli para Erre Prod. Les Films Ariane y TF 1 (Italia-Francia, 1990). **Guión:** G. Tornatore, Tonino Guerra y Massimo de Rita. **Dirección:** Giuseppe Tornatore. **Fotografía:** Blasco Giurato. **Montaje:** Mario Morra. **Dirección artística:** Andrea Crisanti. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Marcello Mastroianni (Matteo Scuro), Valeria Cavalli (Tosca), Michèle Morgan (mujer del tren), Marino Cenna (Canio), Roberto Nobile (Gulielmo), Norma Martelli (Norma), Salvatore Cascio, Sylvie Fennec. **Duración:** 126 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Matteo Scuro, un funcionario jubilado que vive solo en su pueblo siciliano, inicia un viaje para ver a sus cinco hijos que viven en la península. Dice estar orgulloso de ellos porque han triunfado en la vida. A lo largo del camino que inicia contrastan los recuerdos de cuando eran niños con una realidad en la que Matteo no se encuentra cómodo. En Nápoles no consigue localizar a Alvaro, que trabaja en la administración universitaria, y cuyo contestador telefónico es la única pista que tiene. En Roma se encuentra con Canio, un aspirante a político en permanente fracaso. Tosca es la hija que vive en Florencia y a quien Matteo tiene por modelo y actriz de éxito, aunque, en realidad vive de trabajos menos brillantes. En Milán está Gulielmo, que es percusionista en una orquesta y que engaña a su padre con que tiene que dar conciertos por Europa, dejándole con el nieto adolescente. Por último, Matteo se encuentra con Norma que es una telefonista que, ante su padre, se hace pasar por ejecutiva. Al final, Matteo regresa a su pueblo para visitar en el cementerio a su esposa y decirle que sus hijos «Están todos bien».

**COMENTARIO CRÍTICO.** Tras la estimable y hasta memorable *Cinema Paradiso*, por la que recibió el Oscar a la mejor película de habla no inglesa, Giuseppe Tornatore rueda *Están todos bien*, una obra que tiene en común con la anterior el mismo tono de nostalgia y recuperación de la infancia. La película se sitúa en el esquema de filmes de viajes donde el camino opera una transformación en las personas. Tiene muchos momentos de humor y de fina ironía, algunos dramáticos y hasta secuencias simbólicas y surrealistas (el ciervo que provoca un atasco), además de los sueños-pesadillas en los que el protagonista re-

cibe una premonición de que sus hijos le son arrebatados sin que pueda hacer nada por impedirlo. Todo el relato se ofrece como un cuento moral (el apellido del protagonista es Oscuro y el comienzo de la película es un plano que se abre desde la oscuridad total) en distintos capítulos. Quizá esté contado de un modo un tanto mecanicista, sin demasiadas sorpresas para el espectador que adivina que cada episodio va a insistir en las mismas cuestiones del anterior. El tono entre amargo y nostálgico de la historia viene plasmado en el tiempo invernal en que se desarrolla: no hay paisajes ni fotografías bonitas, salvo en los «flash-back» de la playa.

**TEMÁTICA.** *Están todos bien* —título irónico donde los haya— es una película de nostalgia crítica hacia los cambios amargos que se producen en una familia (y en una sociedad) y las dificultades de los ancianos para situarse en las nuevas coordenadas y asumir un destino para sus hijos que no se corresponde con el que ellos hubieran deseado y por el que lucharon tanto. La soledad del jubilado viene bien expresada por la incomunicación en que se encuentra en la sociedad actual. Por ello, Matteo está constantemente demandando que le pregunten cosas.

● Matteo representa a un buen hombre-medio que pone sus esperanzas en la educación y el futuro de sus hijos. Bautizarles con el nombre de héroes de la ópera es todo un síntoma, tanto de su melomanía como del destino que quisiera para ellos. De hecho, se muestra ciego para los sucesivos engaños porque, en realidad, no quiere saber del fracaso de los matrimonios o de las profesiones. Prefiere las imágenes de la playa con los cinco hijos en crecimiento, cuando el futuro aún estaba por escribir. Su resistencia lleva a preparar un banquete en el que se reúnan sus hijos y que, inevitablemente, será un fracaso: Matteo ha perdido el sentido de la realidad a manos de los sueños alimentados durante tantos años.

● La situación de los ancianos en nuestra sociedad viene muy bien expresada por la mujer que va de excursión con el grupo de jubilados. Sus hijos la han recluido en una residencia y ella se hace la tonta cuando recibe desprecios o cuelga el teléfono cuando ni siquiera reconocen su voz. La sabiduría que muestra esta mujer es fruto de una amarga experiencia, históricamente repetida: los padres quieren más a los hijos que los hijos a los padres.



● Los jubilados son llevados de excursión a lugares hermosos, pero a destiempo (en la playa invernal la lluvia no es lo más agradable), separados del resto de la sociedad. Matteo, toma nota de que él tiene un espíritu joven y no como los adolescentes de la hamburguesería.

● Hay diversos apuntes críticos sobre la sociedad actual a través de secuencias con un fuerte contenido simbólico: el loco que acaba con las antenas de televisión, los pájaros que mueren al pasar por el cielo de la ciudad, el joven atracador del metro que huye a poco que se le riña, un ciervo provoca un fenomenal atasco en la autopista y los conductores quedan paralizados, el hijo orador que hace discursos en una sala vacía de personas pero llena de retratos en las paredes, etc.

● Estos rasgos de cierta esquizofrenia de nuestra sociedad destacan mucho más en la incomunicación. Matteo no tiene con quién hablar ni a quién contarle sus inquietudes... pero su nieto adolescente de Milán tampoco habla con sus padres. El contestador telefónico con la voz fantasmal del hijo que ha muerto (y que provoca la congelación de todo movimiento de la gente) es el símbolo privilegiado por el director para expresar esa incomunicación.

● También hay simbolismo en la acogida que le presta el inmigrante negro a Matteo cuando se encuentra solo en la calle y le señala un sitio con unos cartones para poder pasar la noche. Únicamente los marginados que pasan por la misma situación son solidarios.

● El bebé de Tosca crece sentado ante el televisor que actúa como una droga para él. Ni siquiera llora o responde a los estímulos del adulto. Y hasta da lo mismo cuando le cambias los estímulos de las imágenes por el ojo de la lavadora. Como dice Matteo, «Hemos inventado una nueva televisión», en uno de los comentarios críticos que abundan en esta película.

**DATOS DE INTERÉS.** El niño actor que interpreta a Alvaro de pequeño es el mismo que protagoniza *Cinema Paradiso*, dando réplica al poderoso Philippe Noiret. La secuencia del globo negro que se lleva a los niños en la playa parece ideada por Fellini, el genio del surrealismo cinematográfico italiano.

## Eternamente joven

**Título original:** Forever young. **Producción:** Bruce Davey y Edward S. Feldman para Warner Bros. (EE.UU., 1992). **Dirección:** Steve Miner. **Guión:** Jeffrey Abrams. **Fotografía:** Russell Boyd. **Montaje:** Jon Poll. **Dirección artística:** Gregg Fonseca. **Música:** Jerry Goldsmith. **Interpretes:** Mel Gibson (Daniel), Jamie Lee Curtis (Claire), Elijah Wood (Nat), Isabel Glasser (Helen), George Wendt (Harry), Joe Morton (Cameron), Nicolas Surovy (John), David Marshall Grant (Wilcox). **Duración:** 98 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** En 1939 Daniel McCormick, un vitalista piloto de pruebas, es testigo del accidente que sufre su novia cuando le iba a pedir que se casara con él. Se siente culpable porque instantes antes de que la atropellara un coche él no supo retenerla consigo. La chica queda en coma profundo. Desesperado por el amor truncado, adopta una actitud suicida y se presta a un experimento de hibernación que, en alto secreto, realiza Harry, un amigo suyo, por encargo del Ejército. En 1992, el azar quiere que unos niños le rescaten del artefacto en que lo congelaron. Claire, la madre de uno de ellos, llamado Nat, le acoge en casa: ella necesita un marido y su hijo un padre. Daniel tiene una buena relación con Nat y comparten la misma afición por la acrobacia aérea. Daniel, no obstante, se encuentra desubicado del mundo al que ha regresado. Por ello indaga para buscar a Harry, el amigo que le embarcó en la experiencia. Pero Daniel sufre extraños ataques que le llevan al hospital donde trabaja Claire. Mientras tanto, los militares y el FBI lo buscan para comprobar el resultado del experimento. Huyen y se enteran de que su enfermedad es un envejecimiento irreversible; pero también averiguan que su novia de 1939 aún vive...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aunque se presente como un relato de ciencia-ficción, *Eternamente joven* es, en realidad, un melodrama que tiende a la comedia, listo para ser degustado con espíritu de inocencia infantil. El único elemento de ciencia-ficción, meramente funcional, consiste en trasladar cincuenta años a un piloto de pruebas, hibernándolo sin que haya envejecimiento; un truco aceptable para desarrollar una historia que, fundamentalmente, tiene interés en mostrar cómo el amor auténtico «supera» las barreras del tiempo. La historia central tiene elementos propios de la leyenda: idealización del amor,



héroe, mirada optimista sobre la realidad y sus posibilidades... que hacen que el espectador disfrute y se deje llevar por un relato donde no interesa tanto la verosimilitud como la capacidad de sorpresa y el entusiasmo que destila. El contexto de los vitales años treinta y la emoción del trabajo temerario del aviador insisten en esta perspectiva. En este sentido, es una historia que gusta, conmueve y deja satisfecho al espectador. Sin embargo, el guión se preocupa demasiado por «contener» la lógica de esa historia y apenas desarrolla sus elementos más fantásticos. Por el contrario, al introducir los personajes y los temas de 1992 (niños descubriendo la cápsula; intento de abuso sexual; chico y madre que ven en el piloto el padre y marido que quisieran) la película abandona el tono gratificante de leyenda optimista para adoptar el de comedia infantil «con mensaje», que, efectivamente, nos deja mucho más insatisfechos, ya que apenas tiene secuencias con originalidad y la aventura casi necesaria al género, es deficiente por cualquier lado que se mire. Como a todo cuento de hadas, a esta película no se le puede pedir una lógica férrea, ni siquiera verosimilitud en todo momento. Hay dos secuencias que resultan especialmente increíbles: los niños encuentran abandonado el sarcófago donde hiberna Daniel y lo abren con facilidad, cuando se supone que se trataría de un secreto muy protegido y a salvo de sucesos accidentales como el que provoca su apertura. Y el aterrizaje final que consigue Nat con sólo una lección mediante un simulador casero... Lo peor de este tipo de películas es que falta convicción en lo que se cuenta, como prueba el escaso riesgo adoptado a la hora de desarrollar la historia con su lógica interna y, por el contrario, el hecho de ayudarse del manipulable espectador infantil. Porque me temo que *Eternamente joven* no era idealmente una película para niños: apenas juega con las confusiones que el «túnel del tiempo» provoca en otros relatos de estas características y, como queda dicho, la aventura es muy limitada. Con todo, resulta una película simpática, «bonita» de ver, si no le exigimos demasiado y estamos dispuestos a entretenernos sin más.

**TEMÁTICA.** Los viajes en el tiempo han sido un «truco» fecundo en las narraciones de ficción. A veces sirven para imaginar mundos del futuro en los que se subrayan los cambios en la sociedad y en las gentes respecto al presente. En otras ocasiones se realizan para huir de una vida actual que resulta insatisfactoria o con el propósito de buscar la solución a un problema definitivo.

● El amor eterno que mantiene su fuego a lo largo de toda una vida es un tema frecuente en narraciones literarias. El novel García Márquez presenta en *El amor en los tiempos del cólera* la historia de un amor eterno en el que el encuentro ha sido postergado desde la juventud hasta la vejez.

● La hibernación de Daniel tiene rasgos en común con el drama shakespeariano *Romeo y Julieta*. Como los amantes de Verona, Daniel adopta una muerte transitoria con la esperanza de que su amada recupere la vida. Pero, a diferencia de aquel drama trágico la vuelta a la vida no sirve para la desesperación y el suicidio, sino para compartir los últimos años de un amor inmarcesible. El destino trágico ha sido cambiado por el final feliz de cuento de hadas que, en *Eternamente joven* se presenta con una imágenes de auténtica postal: hermoso paisaje de verdes prados con acantilado al fondo y gaviotas que sobrevuelan el encuentro amoroso entre los dos novios...

● Un tema secundario, pero no menos importante, es la menesterosidad del niño. Nat necesita un padre y encuentra esa figura en el piloto, por ello no le resulta difícil compartir sus sentimientos y vivencias (enamoramiento de la niña de la escuela) y sus experiencias de juego (simulador de vuelo en la caseta del árbol).

● Daniel representa a un héroe cuyo valor desaparece en cuanto se trata de mostrar los sentimientos. Toda la historia es la restauración del error de no haberse declarado a su novia, por ello le enseña a Nat que ha de expresar sus sentimientos. En cierto modo se nos dice que lo importante, más allá de otras cualidades heroicas, está en una educación sentimental que nos permita relacionarnos con mayor autenticidad.

**DATOS DE INTERÉS.** *Eternamente joven* tiene una secuencia inicial de acción (el protagonista pilotando un avión que está a punto de estrellarse) que únicamente sirve para «enganchar» a los espectadores desde el primer momento. Este recurso es hoy muy frecuente en el cine de Hollywood y viene exigido por la competencia de la televisión: es necesario que en los países por la pequeña pantalla las películas no sufran los abandonos del «zapping».



## Eva al desnudo

**Título original:** All About Eve. **Producción:** Darryl F. Zanuck, para Twentieth Century-Fox (EE.UU., 1950). **Guión y dirección:** Joseph L. Mankiewicz. **Fotografía:** Milton Krasner. **Montaje:** Barbara McLean. **Música:** Alfred Newman. **Intérpretes:** Bette Davis (Margo Channing), Anne Baxter (Eva Harrington), George Sanders (Addison de Witt), Celeste Holm (Karen Richards), Hugh Marlowe (Lloyd Richards), Garry Merrill (Bill Sampson), Gregory Ratoff (Max Fabian), Thelma Ritter (Birdie Coonan), Marilyn Monroe (Sta. Caswell). **Duración:** 130 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Fingiendo ser una fiel admiradora, la joven Eva Harrington consigue introducirse en la intimidad de Margo Channing, una célebre actriz de teatro en la cumbre del éxito. Eva demuestra a Margo una abnegación sin límites, y ésta la toma a su servicio. El mundo de Margo es un mundo exclusivo de personas vinculadas al teatro, y Eva quiere triunfar en los escenarios; es una muchacha ambiciosa y sin escrúpulos. Sirviéndose de Karen, la esposa del dramaturgo Lloyd Richards, se convierte en suplente de Margo, y en su primera representación convoca a todos los críticos para que hablen de ella. Margo adivina el juego de Eva, y siente celos de su novio, el director Bill Samson, a quien cree enamorado de la joven. Pero Eva lanza sus redes en todas direcciones, no sólo a Bill Samson y a Lloyd Richards, también al cínico Addison De Witt, un crítico muy influyente dispuesto a ayudarla en su carrera. Eva Harrington conseguirá así el trofeo más prestigioso a que puede aspirar una actriz: el premio anual «Sarah Siddons».

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aparte de su última película, *La huella* (1972), que se sostiene en una interminable conversación de dos únicos personajes, sin duda es *Eva al desnudo* la obra donde resultan más brillantes y acerados los diálogos que dieron a Mankiewicz merecida fama de excelente guionista. Pues esta película es, por encima de todo, justamente eso, un magnífico guión, hasta el punto de que su realización cinematográfica, que apenas se deja notar, no hace otra cosa que estar al servicio de una historia, ya antes minuciosamente trazada en el papel. Se ha dicho de esta película que tal vez sea uno de los mejores guiones que se hayan filmado jamás. No es una frase exagerada o publicitaria. *Eva al desnudo* puede ser vista docenas de veces, sin que el espectador agote la riqueza psicológica

de los personajes que dan vida a este drama de ambición y soledad, donde el triunfo se convierte en fracaso y donde se hace una verdadera autopsia del arribismo encarnado en una mujer, a la busca del éxito por cualquier medio. Pocas veces, también, se ha analizado con tan evidente claridad el mundo de las apariencias, mostrando la convulsión que se agita debajo de los buenos modales y la convivencia social. Aunque referido al teatro, lo que Mankiewicz está mostrando de los personajes de *Eva al desnudo* sirve en cualquier otro mundo social. Todos son víctimas del paso del tiempo, y la victoria de unos se encumbra sobre la derrota de los otros. La reflexión sobre la falsedad de las apariencias pasa, más que por las imágenes (en ningún momento perturbadas por los desgarros de la historia), por hacer sentir al espectador la terrible eficacia de las palabras, como lúcidas armas de defensa y de ataque. De ahí la sólida construcción dramática, ajena a todo sentimentalismo, donde Mankiewicz diseccionó por igual la ambición y la hipocresía.

**TEMÁTICA.** Como sucede en las obras clásicas, *Eva al desnudo* es de una sorprendente riqueza temática, derivada de un argumento contado con absoluta nitidez. Pero su tema central, sobre el que gravita toda la película, es qué oculta el éxito, qué hay detrás de una actriz a quien se concede el galardón más importante del mundo teatral. Mankiewicz declaró que quiso «mostrar el brillo y la miseria que se encierra en las vidas de esa maravillosa gente que se ama y se odia detrás de los decorados». De ahí, tal vez, la composición del personaje de Eva, poseída por una ambición sin escrúpulos, pero de la que nada sabemos, excepto que siempre está fingiendo: ante Karen finge inocencia, con Margo una abnegación desmesurada, con Bill Sampson sentimientos de entrega, a Lloyd Richards le finge admiración y complicidad a Addison de Witt. Pero todas sus acciones, todas sus palabras, tienen un único propósito: triunfar.

● La narración sigue, paso a paso, la ascensión de Eva, del más gris anonimato al más codiciado triunfo. Lo primero que vemos de Eva, antes que su rostro, son sus manos, en clara alusión a su capacidad manipuladora. Aunque Eva es el hilo conductor, son los otros personajes, testigos y víctimas de la vertiginosa carrera de Eva, quienes cuentan los hechos. El cínico Addison de Witt abre el relato sobre la falsedad del mundo del teatro. Pero sólo para presentar al espectador el lugar donde se encuentran. Pues la verdad comienza a contarse cuando se paraliza la imagen de Eva, en el momento de recibir el codiciado trofeo.



● Esta vuelta atrás, en un largo «flah-back» que ocupa casi toda la película, nos permite conocer al resto de los personajes, sus sucesivas reacciones ante Eva, primero de protección ante su fingida inocencia, y luego de menosprecio según se va desvelando el carácter vampirizador de Eva. La vulnerabilidad de Margo, la inseguridad de Karen, la suficiencia de Bill o el cinismo de Addison, son convulsionados por la presencia de la joven, y así todos, con mayor o menor voluntad, participan del engaño, todos facilitan sin quererlo el encumbramiento de Eva.

● De hecho, ninguno puede zafarse de las argucias de Eva, puesto que, en realidad, Eva no es exclusivamente una conspiradora, sino que demuestra, además, ser una buena actriz. Pero no es nada más, es alguien que sólo sabe fingir para construirse una identidad, precisamente porque carece de ella. Eva Harrington sólo es triunfo, una estatua-trofeo, sin corazón, sin vida, sin sentimientos.

● Los demás personajes, en cambio, están sujetos a la devoción de la amistad y a los vaivenes de sus vidas privadas. Viven para el teatro, pero les importa igualmente el equilibrio emocional de sus vidas. A excepción del crítico Addison de Witt, cuya vida es semejante a la de Eva: «Tengo la misma fe en el teatro que la de un monje trapense. Para mí no existe otro mundo ni otra vida». De ahí la alianza final que le propone a Eva, donde está ausente cualquier forma de cordialidad: «Somos uno para el otro. A partir de esta noche me pertenecerás».

● Mankiewicz no quiso presentar un caso, sino un prototipo, y su análisis es implacable con Eva. Con su trofeo, es la imagen más desoladora del fracaso dentro del éxito. Por ello la película concluye con la aparición de una nueva Eva, más decisiva (miente en la primera oportunidad) y con la repetición en el espejo de otras Evas.

**DATOS DE INTERÉS.** *Eva al desnudo* fue llevada al teatro, con Lauren Bacall en el papel de Margo, que mantuvo la función durante dos años. Al cabo de este tiempo, la sustituyó Anne Baxter con el beneplácito de Bette Davis. Marilyn Monroe, que sólo interviene en dos escenas de la película, complicó el rodaje tanto como lo facilitó Bette Davis. Cuenta Mankiewicz que hizo repetir 25 veces la escena de la fiesta porque nunca recordaba sus escasas líneas de diálogo.

## Fresa y chocolate

**Título original:** Fresa y chocolate. **Producción:** ICAIC, Imcine, Tabasco Films, Telemadrid y SGAE (Cuba-México-España, 1993). **Guión:** Senel Paz y T. Gutiérrez Alea. **Dirección:** Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. **Fotografía:** Mario García Moya. **Montaje:** M. Talavera y O. Donatien. **Música:** José María Vitier. **Intérpretes:** Jorge Perugorria (Diego), Vladimir Cruz (David), Mirta Ibarra (Nancy), Francisco Gattorno (Miguel), Joel Angelino (Germán), Marilyn Solaya (Vivian), Andrés Cortina (Santero). **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** David es un joven militante del castrismo a quien su novia abandona para casarse con otro. Herido y desorientado, tiene un encuentro casual en una terraza con Diego, un homosexual que está preparando una exposición de arte mal vista por las autoridades. David es un joven ortodoxo que, como el régimen, sospecha de los homosexuales; por ello se dedica inicialmente a investigar la vida de Diego, esperando encontrar algo digno de ser denunciado. Pero, progresivamente y al hilo del préstamo de un libro difícil de conseguir, David va entendiendo el modo de vida y las dificultades de Diego para sobrevivir en el país. David acude a casa de Diego donde también se relaciona con Nancy, la vigilanta del bloque que enseña el modo de que no sean escuchadas las conversaciones. Son dos personajes marginales pero más maduros que David por los que el joven siente fascinación y cuyas vidas se le ofrecen como un mundo de posibilidades en las que él apenas había reparado.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Hablar de Tomás Gutiérrez Alea (La Habana, 1928) es casi hablar del cine cubano con mayúsculas, pues se trata de su máximo representante. En nuestro país ha sido conocido por el éxito de *Fresa y chocolate* y, en menor medida, por la espléndida comedia negra titulada *Guantanamo* (1995), codirigidas por razones industriales, por Juan Carlos Tabío. Al hilo del derrocamiento de Batista rueda el largometraje *Historias de la revolución* (1961) y este mismo fenómeno y su anquilosamiento le sirven para *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968). Con *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *La última cena* (1976) y *Los sirvientes* (1978) forman un tríptico que trata de reconstruir las tensiones sociales a lo largo de la historia cubana.



El guión de *Fresa y chocolate* fue reescrito diez veces por Senel Paz a partir de su cuento «El bosque, el lobo y el hombre nuevo», que había sido llevado al teatro. La realización de Alea no hace sino potenciar los aciertos de un guión que combina la comedia costumbrista, la crítica política y hasta el ensayo literario sobre la creación y la libertad. En efecto, la historia (encuentro, conversación en varios tiempos) entre el joven comunista y el homosexual disidente permiten varias lecturas, todas ellas muy ricas. La interpretación, muy ajustada, de Perogurria proporciona credibilidad a un personaje que podía resultar ridiculizado o poco verosímil. En las localizaciones y la decoración juega un papel importante el abigarrado apartamento de Diego y el edificio en el que se ubica.

**TEMÁTICA.** El cambio de mentalidad, la necesidad de revisar los esquemas ideológico-culturales recibidos, la tensión entre lo establecido y la libertad, forman parte del núcleo temático de la película.

● A través del encuentro/conflicto entre los dos personajes, se pasa revista a la ideología oficial del régimen castrista. Ni David es tan ortodoxo defensor del comunismo cubano como aparece al principio, ni Diego es un furibundo anticastrista. Por el contrario, el artista dice «Formo parte de este país y de aquí no me voy a ir». En el fondo, ambos convergen en la necesidad de vivir en paz y libertad y en que el régimen pueda acoger a todos los cubanos. En este sentido, se puede entender que la película aboga por la reconciliación y la transición pacífica del castismo hacia un sistema democrático, de libertades.

● Al margen del contexto político concreto —que no hace sino potenciarlo— el conflicto entre los dos personajes, representativos de la mentalidad machista o tradicional y de la homosexualidad salida de las catacumbas, es una de las cuestiones con valor universal que han aparecido en el cine en los últimos años. Se trata de un caso concreto del dilema entre tradición y modernidad o de los conflictos provocados por los cambios de costumbres entre las distintas generaciones.

● El personaje de Diego no sólo es homosexual —de hecho no aparece como perseguido por esa condición y tampoco se muestran en la película conductas homófilas que le acarreen problemas— sino que, sobre todo, es artista, creador, es decir, alguien que hace un uso privilegiado de la libertad y pone en cuestión la mentalidad establecida y echa por tierra los tabúes de la sociedad.

● Inesperadamente —la película está financiada por el Estado cubano— hay una denuncia del malestar social en la isla caribeña (intento de suicidio de Nancy, sospechas hacia cualquier ciudadano, vigilancia sin respeto a la intimidad) aunque el personaje de David justifique la situación diciendo que «los errores no son la Revolución». No obstante, el final, en el que Diego se ve obligado a abandonar el país, constituye una denuncia explícita de la falta de libertad del régimen cubano.

● A pesar de tratarse de un personaje secundario que no existía en las primeras versiones de guión, Nancy (interpretado por Mirta Ibarra, esposa de Alea), tiene garra al reflejar las contradicciones (confidente policial y protectora de un perseguido, prostituta y religiosa) de un personaje muy popular, reflejo común del desgarró que la situación social puede provocar en las personas.

**DATOS DE INTERÉS.** Telemadrid y la Sociedad de Autores aportaron nueve millones cada uno a la producción de esta película, pensando más en potenciar el cine tercermundista que en el negocio. Cuál no sería la sorpresa al comprobar que el dinero invertido fue multiplicado por diez al estrenarse en España. No en vano la película ha sido premiada con el Oso de plata en Berlín, con el Coral en La Habana y ha sido candidata al Oscar como mejor película extranjera. El actor Jorge Perogurria ha conseguido rodar en nuestro país gracias al éxito artístico que tuvo en este filme. Un homenaje cinéfilo está en la secuencia en la que Diego le reprocha a David el que no sea homosexual y éste contesta que «Nadie es perfecto», como se titulan las memorias de Billy Wilder y como acaba su película *Con faldas y a lo loco* (1959). Sobre la represión de los homosexuales en Cuba el director de fotografía barcelonés Néstor Almendros (1930-1992) dirigió un documental de largometraje, *Conducta impropia* (1984). Almendros había recibido el Oscar por la foto de *Días del cielo* (Terrence Malick, 1976). Otra película con la que *Fresa y chocolate* guarda paralelismos es *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco, 1985), basada en la novela de Manuel Puig y que cuenta el encuentro en una cárcel sudamericana entre un preso político y un homosexual, cuyo papel interpreta magníficamente William Hurt.



## El fugitivo

**Título original:** The fugitive. **Producción:** Roy Huggins y Keith Barish, para Warner (EE.UU., 1993). **Guión:** Jeb Stuart y David Twohy, según una historia del segundo basada en los personajes creados por Roy Huggins. **Dirección:** Andrew Davis. **Fotografía:** Michael Chapman. **Montaje:** Dennis Virkler, David Finfer, Dean Gooch, Don Hoening. **Interpretes:** Harrison Ford (Dr. Richard Kimble), Tommy Lee Jones (Samuel Gerard, jefe de la policía federal), Sela Ward (Helen Kimble), Julianne Moore (Dra. Anne Eastman), Joe Pantoliano (Cosmo Renfro, ayudante de Gerard), Andreas Katsulas (Fred Sykes, el manco), Jeroen Krabbe (Dr. Charles Nichols). **Duración:** 125 minutos. **Calificación:** 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Al regresar de una operación de urgencia, el doctor Richard Kimble sorprende en su casa a un intruso. Lucha con él, pero el hombre consigue escapar, y aunque no logra verle bien la cara, descubre que tiene un brazo artificial. En el piso de arriba, su esposa está malherida y muere en sus brazos. Todas las pruebas y evidencias le acusan del crimen (con la muerte de su mujer, el doctor Kimble se convierte en millonario) y nadie cree la historia del intruso manco que dice haber visto en su casa. Es arrestado y, en un juicio rápido, declarado culpable y condenado a morir mediante una inyección letal. Cuando es conducido a un centro penitenciario, un intento de fuga de los presos, un accidente y el descarrilamiento de un tren, facilitan su huida. Tenazmente perseguido por el agente federal Gerard, que quiere atrapar cuanto antes al fugitivo para hacer cumplir la justicia, Kimble inicia la busca del asesino de su esposa.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Basada en la famosa serie televisiva de la ABC, que invadió las pequeñas pantallas de todo el mundo en los años sesenta, *El fugitivo* es el magnífico resultado de un trabajo en equipo, mezcla de técnica y artesanía, y de la extraordinaria capacidad del cine americano para relanzar viejos temas. El director Andrew Davis, no obstante, había demostrado poseer buenas dotes para realizar películas de intriga y suspense. Suyas son *A la caza del lobo rojo* (1989) y *Alerta máxima* (1992), dos excelentes éxitos de taquilla. Pero con esta película Davis ha logrado un auténtico «thriller», no en la línea marcada de los psicópatas de la década de los noventa, sino a través de la esencia del buen cine de aventuras, con personajes

humanos de comportamientos lógicos, creíbles, y con un magnífico guión, siempre tenso y trepidante, que mantiene al espectador absorto en la angustiosa peripecia del doctor Kimble. En este filme, todo es una suma de eficacias dispuestas para un buen resultado, desde el despliegue de recursos visuales, con las primeras escenas en negativo del asesinato, hasta las elipsis o el ritmo acelerado que imprimen a la narración una homegeneidad que no desfallece nunca. Y todo es posible gracias a un buen montaje, realizado con una precisión que da cohesión al relato sin permitir ningún punto muerto. A su vez los actores, tanto Harrison Ford, que transmite a Kimble una humanidad y hondura extraordinarias, como Tommy Lee Jones, en el insobornable y brutal agente Gerard, ejecutan un verdadero alarde de talento. Estos dos personajes son creaciones memorables, pero el resto de los secundarios está igualmente a la misma altura. Todas estas cualidades, combinadas con auténtica maestría, han hecho que *El fugitivo* se ha considerado como un ejemplo para los «thrillers» del futuro.

**TEMÁTICA.** El tema central de *El fugitivo* es la absoluta implicación de culpabilidad que pesa sobre un inocente. Se trata de un tema más o menos recurrente en muchas novelas policíacas, y que también abordó Hitchcock en *Falso culpable* (1957), tomando de base argumental un hecho real. Pero aquí se le ha añadido, por decirlo así, una vuelta de tuerca, pues el inocente perseguido se convierte, a su vez, en perseguidor del verdadero culpable. Estas sucesivas persecuciones: un agente federal obsesionado por capturar a un fugitivo, juzgado y condenado; un fugitivo en busca del asesino de su mujer, del que no tiene ninguna pista concreta, excepto que es un hombre manco; y un criminal borroso, cuya identidad permanece en la sombra, son elementos que, sobre todo, suprimen toda neutralidad y coloca a los espectadores del lado del fugitivo.

● Así, lo que cuenta la película, con todos sus componentes de acción trepidante, es el descabro, la pesadilla que cae sobre un hombre inocente, pero dispuesto a restituir su inocencia, un hombre, como dice uno de los ayudantes de Gerard, que «no se rinde jamás». Pero Kimble no tiene ya nada que perder (ahora es un solitario, una pieza de caza). Sólo encontrando al verdadero culpable, es decir, dando él mismo caza, podrá volver a ser el ciudadano honorable que siempre fue.

● Hay así, en este doble juego de identidades, de ser, a la vez, víctima de la justicia y policía de su propio caso, una doble



confrontación con la ley, que transforma a un hombre, médico de profesión, en un mero resorte del mecanismo judicial: o no es nadie (ha sido condenado a muerte, y por tanto debería estar muerto), o es cualquier hombre y su identidad, en consecuencia, será siempre falsa. En cualquier caso, sus acciones están regidas por la restitución de la justicia, pero cada uno de sus actos concentra la sospecha de culpabilidad.

● Esto explica la obsesión del agente del gobierno Gerard, a quien no le importa si Kimble es culpable o inocente, y más aún al burlar Kimble constantemente el cerco policial. Gerard, pese a la escasa simpatía que provoca en el espectador, sin embargo es el contrapunto adecuado del rigor de una justicia que, aunque equivocada (para el espectador y para Kimble, pero no para Gerard), no puede permitirse que no se cumplan sus sentencias.

● Hay en el trasfondo de la historia de *El fugitivo* una cierta denuncia contra la pena de muerte, acaso no muy explícita, pero que late a lo largo del film, y que provoca la transferencia emocional del espectador, que se mantiene inmerso así en la desasosegante peripecia de Kimble, no sólo por el ritmo trepidante de la acción, sino precisamente porque, de un modo subliminar, la película no olvida, en ningún momento, que es un inocente con las mínimas posibilidades de lograr demostrar su inocencia.

● Hay otros temas, que nos remontan a la configuración del héroe clásico, cuyo máspreciado don es el esfuerzo de la voluntad y el enfrentamiento al límite con todas las adversidades. A la vez su condición de héroe solitario, que no puede contar con nadie, le hace tan débil y vulnerable, pese a su capacidad escurridiza, que difícilmente puede el espectador prescindir de sentirse identificado.

**DATOS DE INTERÉS.** El episodio final de la serie televisiva, en el cual Kimble se enfrentaba al famoso manco asesino, fue visto por una audiencia récord: 72% del total de espectadores americanos, no superada hasta 13 años después, con la serie *Dallas*, en el episodio que revelaba quien había disparado a J.R. Alec Baldwin era el actor previsto para interpretar a Kimble. Finalmente fue reemplazado por Harrison Ford. Pero lo curioso es que ya había sustituido a Baldwin en el personaje Jack Ryan de *Juego de patriotas*. ¿Coincidencia o persecución?

## Ghost. Más allá del amor

**Título original:** Ghost. **Producción:** Howard W. Koch para Paramount Pictures (EE. UU., 1990). **Guión:** Bruce Joel Rubin. **Dirección:** Jerry Zucker. **Montaje:** Walter Murch. **Música:** Maurice Jarré. **Vestuario:** Ruth Morley. **Fotografía:** Adam Greenberg. **Intérpretes:** Patrick Swayze (Sam Wheat), Demi Moore (Molly), Whoopi Goldberg (Oda Mae Braun), Tony Goldwyn (Carl). **Duración:** 127 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** *Ghost* (espíritu, alma, espectro; no se ha traído y el subtítulo «Más allá del amor» tampoco aclara mucho) cuenta el asesinato de Sam, un ejecutivo del mundo financiero y las tribulaciones de su espíritu para aclararlo. Sam está enamorado de Molly y comienzan una nueva vida con la puesta a punto de su vivienda; tras su muerte, aparentemente casual, Molly queda entristecida hasta la desesperación. Sam busca el modo de comunicarse con ella y lo encuentra a través de Oda Mae, una medium que es capaz de escuchar sus palabras. Trata de vencer a su novia del peligro que corre, relacionado con su propia muerte, ya que su mejor amigo, Carl, encargó al hombre que le mató que le robara la cartera para hacerse con el código de acceso del sistema informático del banco donde ambos trabajaban con el fin de manipular unas cuentas corrientes y colaborar con unos traficantes de droga en el blanqueo de dinero sucio. Urde un plan de venganza y con Oda Mae lo lleva a cabo: conseguirá hacerse con ese dinero y entregarlo para obras de caridad. En el desenlace final, Sam logra comunicarse con Molly.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Hay mucho de «thriller» en el esqueleto argumental de la película, suspense bien llevado, cinematográficamente moderno. También hay comedia actual, con la ironía precisa para burlarse de echadores de cartas, médiums y videntes en general. El cambio de tono que se produce con el asesinato del protagonista hacia la fantasía y hacia la comedia guarda bien el equilibrio de esta película. Quizá ése sea su mayor logro: *Ghost* combina con soltura la comedia, el drama sentimental, el suspense y la ficción. Todo ello con un tono humanista como no se suele ver en el cine actual. Esta mezcla, cinematográficamente bien resuelta, permite diversas apreciaciones para el espectador y, lógicamente, diversos grados de adhesión o de satisfacción. Ese es el riesgo de los autores del guión, que el director asume totalmente, y que el espectador puede aceptar o



incluso rechazar. Lo equivocado sería el reduccionismo de ver sólo un tratamiento. A nuestro juicio, el tono es acertado y la película apreciable.

La acción está conseguida en secuencias como la subida de la estatua al piso, a través de la ventana. El humor tiene medida en el personaje de Oda Mae (interpretado por Whoopi Goldberg, una actriz nada encasillada y, en esta ocasión, bien doblada), la vidente que servirá a Sam para ponerse en comunicación con su esposa, sobre todo en las secuencias de las sesiones de espiritismo y de las firmas en el banco; y en todos los esfuerzos del protagonista por intervenir en el mundo de los mortales (hay que anotar en particular el personaje del espectro que viaja en metro). Hay secuencias ya sabidas, como la incredulidad de la policía cuando Molly denuncia al criminal a partir de las confidencias de Sam. El final, ascendente hasta el aplauso, como pide la historia, aunque un tanto almibarado. La historia de amor queda en segundo plano frente al «thriller»; y éste se ve superado por la comedia con el recurso a espíritus. Sin grandes pretensiones *Ghost* tiene la originalidad —tal vez demasiado ecléctica— suficiente como para divertir sin la pura acumulación de chistes. Todos los aspectos cinematográficos están conseguidos, aunque no haya maestría absoluta. La película se ve a gusto y deja buen sabor de boca.

**TEMÁTICA.** Bajo esta mezcla de géneros que «distrae» respecto a la cuestión principal, *Ghost* plantea la aspiración a que el amor dure eternamente y, universalizando la cuestión, la rebelión contra una muerte prematura que acaba con los proyectos de una vida que empieza y frustra los deseos del individuo de llevar a cabo muchos sueños. Es decir, la negación de la muerte, consustancial a cualquier ser humano, se presenta, en este caso, con mayor fuerza, cuando el amor y el proyecto de felicidad que se inicia hacen vivir a los protagonistas una existencia paradisiaca ante la que la muerte aparece como el mayor de los males posibles. De hecho, no es casual que momentos antes de ser asesinado, el protagonista escucha cómo su novia le pide que se casen.

● La rebelión y la impotencia del espíritu de Sam ante su propia muerte son mayores cuando asiste al dolor de Molly, abatida por la vida segada en su plenitud. Pero ese sentimiento de rebeldía e incompreensión hacia lo que le ha sucedido crece al averiguar la traición de Carl, el hombre a quien tenía por amigo y cuya relación viene viciada por un interés tan bastardo como el del dinero.

● La sensación de que un momento de felicidad y plenitud no puede durar mucho forma parte de la experiencia de cualquier ser humano. Todos somos conscientes de la esencial tensión de la existencia humana hacia la felicidad nunca lograda del todo. Sam lo expresa, antes de morir, cuando dice «Cada vez que me ocurre algo bueno en la vida, siento el temor de que voy a perderlo».

● Entre las secuencias con más humor están aquellas en las que Sam, de la mano del espíritu del metro, aprende a intervenir en la realidad actual. Gracias a esta posibilidad —ampliada a través de la medium— logrará salvar a Molly y, lo que es más importante, hacerle ver su existencia en el más allá.

● Las muertes de los «malos», seguidas de sus espíritus arrastrados por sombras demoníacas, y de los «buenos», elevados a una vida eterna, tienen el convencionalismo propio del género y la ironía necesaria como para no chirriar en el relato, es decir, para no dar mensajes excesivamente moralizantes sobre el más allá. En todo caso, el esquema obedece a la imaginaria escatológica de raíz cristiana en la que la existencia en el más allá viene determinada por la conducta en el más acá; es decir, que la vida ultraterrena está determinada inexorablemente por ética de la vida mortal.

**DATOS DE INTERÉS.** En la misma línea de las películas optimistas que trataban en los cuarenta de revitalizar las vidas de los sujetos tentados por el mal o el desprecio hacia la propia existencia —y a la que Spielberg ha aportado el mediocre «remake» titulado *Always*— se sitúa *Ghost*. Se trata de un tipo de cine que dio obras maestras como *¡Qué bello es vivir!*: a partir de la hipótesis de la mirada desde más allá de la muerte se planteaban las posibilidades desechadas de la vida y la incapacidad para el ánimo en pena de resolver los problemas pendientes. La misma tesis está presente en *Eternamente joven*. Este cine se ha creado en el difícil equilibrio entre la realidad dramatizada y la fantasía sólo como hipótesis. En cuanto ésta se potencia el resultado pertenece a la ficción, un género bien diverso. Si nos quedamos a ras de tierra, sólo con dificultades encontraremos finales felices y vitalistas.



## Gorilas en la niebla

**Título original:** Gorillas in the Mist. **Producción:** Guber-Peters y Arnold Glimcher para Universal y Warner Bros (EE.UU., 1988). **Guión:** Anne Hamilton Phelan, basado en el libro de Dian Fossey. **Dirección:** Michael Apted. **Fotografía:** John Seale. **Montaje:** Stuart Baird. **Música:** Maurice Jarré. **Intérpretes:** Sigourney Weaver (Dian Fossey), Bryan Brown (Bob Campbell), Julie Harris (Roz Carr), John Omirah Miluwi (Sembagare), Ian Cuthbertson (Dr. Leakey), Ian Glenn (Brendan), Constantin Alexandrov (Van Vecten). **Duración:** 123 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** En el año 1966, la ciudadana norteamericana Dian Fossey abandona su Kentucky natal, su vida y su trabajo, para viajar a las montañas del Congo, en plena selva africana, y dedicarse al estudio y protección de los gorilas de montaña, una especie de cuyas costumbres y características apenas se tenían conocimientos por entonces, y que estaba amenazada de extinción, debido al acoso de los cazadores furtivos. El contacto con los gorilas cambiará por completo la existencia de Fossey, que dedicará todas sus energías a la defensa de estos animales. Los seis meses de estancia en África inicialmente previstos se convertirán en veinte años; al tiempo que el interés inicial por los gorilas se irá transformando en una obsesión capaz de modificar su comportamiento hasta límites insospechados. En su lucha, la antropóloga se irá creando cada vez más enemigos...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aún vivía Dian Fossey cuando surgió el proyecto de llevar a la pantalla su vida y sus experiencias en el estudio de los gorilas, recogidas en numerosos artículos y fundamentalmente en el libro «Gorilas en la niebla». Sin embargo, el asesinato de la antropóloga, ocurrido en su propio centro de investigación de Karisoke, en 1985, (asesinato del que nunca han llegado a aclararse los motivos o la identidad del homicida), privó a la futura película del asesoramiento directo de la auténtica protagonista de la historia, lo que sin duda hubiera dado lugar a una obra muy diferente. Pero *Gorilas en la niebla* se ha hecho sin la intervención de Dian Fossey, y el resultado es una gran producción hollywoodiense que pretende combinar elementos propios del documental (sobre todo de ese tipo de cine, mezcla de documental y ficción, que han puesto de moda películas como *El gran azul* o *El oso*) con otros del género de aventuras y del melodrama.

El conjunto es desigual, pues si bien la parte más cercana al documental funciona estupendamente (todas las secuencias con los gorilas están muy bien filmadas), la historia dramática resulta algo más convencional. Hay una historia de amor (no se sabe hasta qué punto verídica), que añade gancho comercial al film, pero que narrativamente aporta muy poco. Y hay finalmente demasiada confusión, pues la película no ha querido profundizar en el tema, en torno a la propia y compleja personalidad de la protagonista. Se trata, en cualquier caso, de una película comercialmente inteligente, que se ve con notable interés, y que en el relato que nos hace de una biografía apasionada y extrema, brinda algunos momentos que coservan algo de la exaltación y el fuego que debieron poseer a esa increíble mujer que fue Dian Fossey.

**TEMÁTICA.** El tema predominante en *Gorilas en la niebla* es el de la obsesión. La obsesión por una idea (aquí la defensa de los gorilas) que no solo acaba transformando y dominando a la protagonista, sino que parece conducirla irremisiblemente a la locura. Fossey es incapaz de comprender (y perdonar) que su amante no sienta la misma pasión que ella hacia los gorilas y desee emprender, siquiera temporalmente, su trabajo. Su ofuscación, por otra parte, le hace perder hacia el final toda noción moral y la lleva a actuar, literalmente, como una bruja, cometiendo toda clase de excesos, algunos de los cuales son mostrados en la película. Aunque existieron acusaciones de racismo contra ella, la película quiere dar a entender que Dian Fossey no tenía nada contra los negros. Sólo los enemigos de sus gorilas era sus enemigos. Su fiel ayudante, Sembagare, cuando al final de la película forma un círculo con las piedras de las tumbas para unir para siempre los espíritus de la mujer y del gorila (secuencia inspirada en otra similar de *Memorias de África*), interpreta a la perfección el deseo póstumo de su patrona.

● No cabe duda de que Dian Fossey tenía una personalidad enormemente compleja. Y es de agradecer que la película no haya eliminado algunas de las complejidades de su carácter para así hacer mas accesible al personaje. Por contra, tampoco ha querido explorarlo a fondo, sobre todo en lo relacionado con los últimos años (por cierto, el paso del tiempo, veinte años desde 1966 hasta su muerte en 1985, es un elemento pésimamente reflejado en la película), aunque sí se atreva a mostrarlo en circunstancias poco favorecedoras. Como declaró la actriz Sigourney Weaver, que estudió a fondo la vida de la mujer a la que encar-



naba: «No hay casi nada que pueda decirse sobre Dian Fossey que no tenga un lado positivo y otro negativo».

● La película constituye al mismo tiempo un homenaje a la labor de la antropóloga (que cambió por completo la percepción que hasta entonces se tenía de los gorilas de montaña) y reivindica su éxito al lograr la conservación de una especie, que sin su extenuante dedicación, hoy estaría extinguida.

● Paralelamente, adopta la forma del alegato ecológico, para denunciar el tráfico de especies en peligro de extinción y de seres vivos en general; así como la falta de escrúpulos de algunos intermediarios (en la película se habla de un zoológico, pero podría extenderse la acusación a determinados circos, laboratorios, adiestradores, etc.) a la hora de procurarse los animales solicitados por cualquier medio, sin importar que sea ilícito.

● Aunque en este sentido tampoco se deja de acusar a los culpables últimos de todo este cruel negocio, que no son los nativos, que simplemente matan a los animales para sobrevivir, sino los turistas que compran complacidos una garra de gorila para usarla como cenicero (por sólo citar el ejemplo que se da en el film, entre los miles de casos posibles) o aquellos que adquieren esos mismos productos en sus civilizadas ciudades.

**DATOS DE INTERÉS.** El rodaje de *Gorilas en la niebla* se llevó a cabo en el propio centro de Karisoke, situado a más de 3.000 kilómetros sobre el nivel del mar, donde había trabajado durante veinte años Dian Fossey. Algunos de los gorilas que intervienen en la cinta era los mismos con los que Fossey había compartido sus últimos años. El personaje de Dian Fossey fue ofrecido inicialmente a la actriz Jessica Lange, que no pudo aceptarlo por estar embarazada. Sigourney Weaver se encontró así con uno de los mejores papeles de su carrera. El libro «Gorilas en la niebla» ha sido editado en España por Salvat.

## Hamlet, el honor de la venganza

**Título original:** Hamlet. **Producción:** Dyson Lovell para Icon/Sovereign Pictures (1990). **Guión:** Christopher de Vore y Franco Zeffirelli, según la obra de W. Shakespeare. **Dirección:** Franco Zeffirelli. **Fotografía:** David Watkin. **Montaje:** Richard Marden. **Dirección artística:** Dante Ferretti. **Música:** Ennio Morricone. **Interpretes:** Mel Gibson (Dante), Glenn Close (reina Gertrudis), Alan Bates (rey Claudio), Paul Scofield (espectro), Ian Holm (Polonio), Helena Bonham-Carter (Ofelia), Nathaniel Parker (Laertes), Stephen Dillane (Horacio), Sean Murray (Guillenstern), Michael Maloney (Rosencrantz). **Duración:** 139 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** El rey de Dinamarca ha muerto y Claudio, su hermano, se convierte en rey y se casa con la reina viuda. Su hijo, Hamlet, sospecha de que la muerte de su padre no ha sido accidental cuando su espectro se le aparece: le revela que Claudio lo envenenó mientras dormía y le pide que venga su muerte. Hamlet, enamorado de Ofelia, hija de Polonio, simula estar loco y desprecia a su novia. No quiere ser cobarde, pero teme engañarse a sí mismo y duda de vengarse o no. Hace que unos cómicos que llegan al castillo de Elsinor representen el asesinato de su padre a manos de Claudio y, de ese modo, comprueba la veracidad de las revelaciones del espectro. Despide a Ofelia previendo que la tragedia arruinará su futuro de amor y cuando obliga a su madre a arrepentirse mata a Polonio. El rey impostor lo envía a Inglaterra para ser asesinado, pero Hamlet evita morir y regresa. En un duelo planteado por Laertes, hijo de Polonio para vengar a su padre, la reina toma el veneno destinado a Hamlet y éste mata a Claudio y muere tras acabar con Laertes.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Franco Zeffirelli hizo otra adaptación de Shakespeare, la historia de los amantes de Verona, Romeo y Julieta. Asimismo ha tenido éxito en el cine histórico con una serie para televisión basada en los evangelios titulada *Jesús de Nazaret*. Aceptando todas las dificultades insalvables que hay en el traslado de una obra teatral a las pantallas, *Hamlet, el honor de la venganza* es una película correcta, realizada según patrones del cine clásico. Consciente del valor en sí mismo del texto clásico, el director pone la imagen (decorado, vestuario, encuadres) y la propia interpretación de los actores al servicio de las palabras inmortales. El espectador ha de percatarse de



que el texto en verso de Shakespeare ha sido traducido en prosa y adaptado para el cine. Zeffirelli se mantiene en el plano medio y no compone cuadros rebuscados. Frente a otras recreaciones históricas llama la atención en esta película la desnudez de la ambientación, que se aprecia, sobre todo, en los decorados naturales de arquitectura de piedra vista, aunque a veces tiene que usar lentes de ángulo amplio que distorsionan los fondos. La fotografía es realista y austera, con predominio de colores apagados. En la secuencia de la aparición del espectro se subraya la oposición entre el exterior frío de azules y oscuridad y el interior cálido de rojos.

**TEMÁTICA.** En los grandes dramas clásicos se entrecruzan los temas claves de la existencia del ser humano como la identidad, el sentido de la vida, la libertad y el destino, la afectividad familiar y amorosa, el aprecio de sí mismo, el engaño, etc. de modo que, más que nunca, cualquier esquematización supone un empobrecimiento de la complejidad y riqueza del texto dramático. La obra de Shakespeare plantea el dilema moral entre hacer el bien y restaurar el honor y, más allá, el lugar en el mundo de un hombre acosado y provocado por la corrupción y la mentira. Este hombre se resiste a asumir su destino: «Los tiempos están desquiciados, maldita suerte haber nacido yo para enderezarlos».

● El famoso monólogo que Hamlet recita ante la tumba de su padre es toda una reflexión sobre su duda ante la venganza, sobre el dilema moral que se cierne ante un hombre que, como dice en otro momento, «Debo ser cruel para ser bueno». En ese monólogo su tentación es la muerte o el silencio para no tener que elegir. Muy al modo kantiano Hamlet plantea que tiene que haber una vida futura donde se restaure la justicia: «Quién aguantaría cargas, gruñendo y sudando sin cesar bajo el peso de la vida si no fuera porque espera que haya algo después de la muerte: el país sin descubrir de cuyos límites ningún viajero regresa jamás».

● El hombre de teatro —y no escritor para el teatro, en sentido moderno— que fue William Shakespeare hace un homenaje al arte de Talía en esta obra. Hamlet se asegura de la traición de Claudio a través de una representación teatral. La escena puede provocar en el espectador, identificado con ella, una reacción que le haga ver la vida real a través de la dramaturgia. En el fondo es la cuestión de la capacidad del arte para decir lo más hondo de la realidad. En paralelo está la famosa escena

de Hamlet con la calavera de Yorick, el bufón: toda la alegría y burla de una puesta en escena no son nada, porque terminan cuando la muerte inexorable sobreviene.

● Se suele entender *Hamlet* como el paradigma de la corrupción política, de la ambición de poder que lleva a la muerte y a la destrucción. Pero hay que subrayar que esa ambición está agravada por la tensión de la sangre. Hamlet no sólo debe vengar la muerte de su padre, sino también recuperar el trono y para hacerlo se enfrenta no a cualquier enemigo, sino a su propio tío e, inicialmente, a su madre. Familia, afectividad y poder se encuentran así en una encrucijada donde se entremezclan los sentimientos personales con las leyes y la cultura política.

● Como en la tragedia clásica, el destino juega el papel de enemigo de la libertad del ser humano, que trata de rebelarse y buscar la felicidad. Esta es una concepción pesimista de la existencia. Cuando Ofelia enloquece por la muerte de su padre se lamenta ante el rey Claudio: «Señor, sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser».

● Ese pesimismo sobre la existencia humana queda patente en el desenlace final de la obra, donde la muerte (accidental, buscada o inevitable) se cierne sobre todos los protagonistas. La dinámica de ambición, poder y venganza lleva al vértigo del abismo definitivo.

● El espectro plantea la venganza no tanto desde el honor mancillado por haber sido despojado del trono cuanto desde el asesinato, de la muerte sobrevenida sin ocasión para el arrepentimiento. Quitar la vida fulminantemente es injusto porque impide a la persona ser dueña de su destino o, al menos, tener la ocasión para dejar arregladas las cosas antes de abandonar este mundo.

**DATOS DE INTERÉS.** Se ha subrayado el paralelismo entre el argumento de la producción disneyana *El rey León* y la obra de Shakespeare. En ambos casos, el hijo del rey ha de vengar la muerte de su padre que ha sido asesinado por un tío suyo y se ha casado con la madre. Los dos compañeros de estudios de Hamlet y aliados de su tío para planear la muerte del joven príncipe de Dinamarca, han dado lugar a una película reciente *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (Tom Stoppard, 1990).



## Héroe por accidente

**Título original:** *Accidental hero*. **Producción:** Laura Ziskin para Columbia Pictures (EE.UU., 1992). **Argumento:** L. Ziskin, Alvin Sargent y D.W. Peoples. **Guión:** David Webb Peoples. **Dirección:** Stephen Frears. **Fotografía:** Oliver Stapleton. **Montaje:** Mick Andsley. **Dirección artística:** Dennis Gassner. **Música:** George Fenton. **Interpretes:** Dustin Hoffman (Bernie LaPlante), Geena Davis (Gale Gayley), Andy García (John Busser), Joan Cusack (Evelyn), Kevin O'Connor (Chucky), Maury Chaykin (Winston), Stephen Tobolowsky (Wallace), Christian Clemenson (Conklin). **Duración:** 123 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Bernie LaPlante es un pobre hombre divorciado con problemas con la justicia por vender mercancía robada. Gale es una agresiva periodista capaz de entrevistar a un suicida en directo que regresa en un avión de recoger un premio. La nave se estrella y Bernie que casualmente estaba por allí atiendo con desgana los gritos de auxilio y abre la puerta, con una sangre fría inusitada saca del avión a bastantes pasajeros. Abandona el lugar y le cuenta a su amigo John —otro mendigo como él— lo sucedido, al tiempo que le da el zapato que le queda, pues el otro lo perdió en el rescate. La periodista prepara un reportaje sobre el accidente y escucha testimonios sobre el héroe que salvó a varios pasajeros y a ella misma. Inicia la búsqueda a partir del zapato perdido y la cadena Canal 4 para la que trabaja ofrece un millón de dólares al «Ángel del vuelo 104». John se presenta simulando serlo con la prueba del zapato y vive un sueño de fama y gloria: visita a los damnificados con palabras de aliento, regala parte del dinero a los mendigos, etc. Por su parte, Bernie trata de presentarse para deshacer la impostura, pero nadie le hace caso. Al salvar a la periodista Gale le había robado el bolso con las tarjetas de crédito y al comerciar con éstas es detenido por la policía e ingresa en prisión. Cuando Gale se entera va a verlo a su casa, donde encuentra el trofeo periodístico que llevaba en el avión. John temeroso de ser descubierto se sube a la cornisa de un hotel para suicidarse, pero llegan Bernie y Gale para disuadirlo. Sin pensarlo, Bernie se acerca poniendo en peligro su vida y consigue un pacto: no descubrirán la verdad pero John le dará el dinero necesario para pagar la fianza y no ir a la cárcel.

**COMENTARIO CRÍTICO.** En su etapa norteamericana, el realizador británico Stephen Frears filmó *Las amistades peligrosas*, *Los timadores* y *Héroe por accidente*. Volvió a las islas para rodar una película de bajo presupuesto, en clave de comedia, *Café irlandés*, que figura en nuestra Videoteca Familiar y tiene el mismo tono que *Mi hermosa lavandería* o *Abrete de orejas*. Frears se vale de guiones de enorme calidad a la hora de contar historias que tienen como elemento común las distintas formas de engaño y de hipocresía social. *Héroe por accidente* posee los elementos esenciales de la comedia clásica: personajes bien definidos y contrapuestos, historia donde se entrelazan las variantes para dar lugar a la sorpresa, un buen ritmo que impide cualquier distracción del espectador y diálogos vivaces con dosis de ironía y humor. El pulso para salir airoso de esta empresa lo demuestra el director en la secuencia del accidente: renuncia explícitamente a la dramatización excesiva y nos pone en situación con facilidad contando previamente las instrucciones de las azafatas y visualizando el choque a través del rostro de Bernie. Asimismo se muestra la inteligencia del director en la secuencia de la entrega del premio, donde la cebolla sirve tanto como metáfora para la explicación que hace Gale de lo que es el periodismo para ella como para que lllore y conmueva a la audiencia.

**TEMÁTICA.** En clave de comedia irónica con elementos de cuento de hadas y de fábula moral *Héroe por accidente* hace una crítica al sensacionalismo de la prensa y a los prejuicios que tenemos con respecto a los marginados sociales: cualquier persona es capaz de lo más grande, incluso aquellas que inicialmente menos parecen predispuestas a ello. Ser héroe sólo es una cuestión de oportunidad y hasta los más egoístas se transforman. Como dice John al final, «Todos somos héroes si se nos pide en el momento adecuado (...) Yo sólo soy como cualquier otro, lleno de fragilidad, mezclado con algo de valor y cierta decencia». De hecho, los personajes más sinceros e íntegros son los dos mendigos mientras que los triunfadores sociales aparecen como buitres carroñeros que viven de desgracias ajenas.

● Aunque transformado al final por el desenlace de la historia, el personaje de Gale ejemplifica a los «yonquis de la noticia», esos periodistas que sólo piensan en imágenes de impacto y mantienen un aséptico descompromiso con lo que sucede, como su jefe, de quien ella dice que «No soporta las buenas noticias». Son elocuentes las palabras del cámara, pensando en el



éxito de su trabajo, mientras filma la explosión del avión y la actuación de los bomberos y prescindiendo totalmente de las personas accidentadas. Esta crítica resulta de enorme actualidad, dado que gran parte de los programas televisivos de mayor audiencia se basan en la espectacularización y la dramatización de sucesos donde hay sufrimiento.

● El hijo de Bernie aspira, como cualquier chico, a que su padre sea lo más grande. Ese sueño se realiza al final de la historia, a pesar de que su madre trataba de desmitificar a Bernie y hasta le menospreciaba. El padre no tiene mucha suerte con su hijo, al que educa en un sentido de la realidad bastante pesimista respecto a lo que es la sociedad, subrayando los engaños que existen y diciéndole que «Las personas no son lo que parecen», lo que en su caso, afortunadamente, es cierto.

● Además de lo señalado, hay otras críticas a la prensa: los directivos del canal televisivo tratan de rentabilizar la historia en todo momento, incluso comprometiendo personalmente a la periodista. Graban un docudrama sobre el accidente con los protagonistas reales. En la secuencia final, la retransmisión en directo del intento de suicidio los redactores inventan cuando carecen de datos o se dejan llevar por falsas especulaciones, lo que lleva a Bernie a afirmar «No puedes creer ni una palabra de lo que oigas en la tele».

● La impostura está instalada en la sociedad de modo que nada es como parece. John no es un héroe, pero podría serlo y cumple con dignidad el papel asumido, mientras Bernie lo es, aunque por casualidad y con desgana, aprovechándose de la víctima para robar. Esta imagen falseada de la sociedad no se debe tanto a la existencia de impostores cuanto al engaño que subsiste en nuestras apreciaciones.

● En este sentido, la pretensión de verdad que anima a la prensa parece un objetivo inútil: como dice Gale en las palabras de agradecimiento del premio, después de desvelar muchas historias (capas de la cebolla) no queda nada. Ella misma renuncia a contar la impostura de John no sólo por respeto al pacto que hace éste con Bernie, sino también porque supondría reconocer su fracaso como profesional.

## El hombre que pudo reinar

**Título original:** The Man who Would be King. **Producción:** John Foreman para Allied Artist y Columbia Pictures (EE.UU., 1975). **Guión:** John Huston y Gladys Hill, basado en el relato de Rudyard Kipling. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** Oswald Morris. **Montaje:** Russell Lloyd. **Dirección artística:** Alexandre Trauner. **Música:** Maurice Jarre. **Intérpretes:** Sean Connery (Daniel Dravot), Michael Caine (Peachy Carnehan), Christopher Plummer (Rudyard Kipling), Saeed Jafrey (Billy Fish), Shakira Caine (Roxanne), Jack May (el Gobernador). **Duración:** 122 minutos.

**ARGUMENTO.** Danny Dravot y Peachy Carnehan, dos ex soldados del ejército británico sobreviven con toda clase de actividades ilegales en la India de 1880, a la espera de llevar a cabo su gran sueño: viajar a las inexploradas tierras de Kafiristán y apoderarse de sus legendarios tesoros. Cuando llega el momento de emprender el gran viaje los dos amigos firman un curioso pacto ante un testigo de excepción: el periodista Rudyard Kipling, miembro como ellos de una logia masónica. Algún tiempo después el periodista recibe la visita de un hombre deformado y harapiento que dice ser uno de aquellos dos aventureros y que está dispuesto a contar todo lo que ocurrió en la fabulosa empresa. Comienza así el relato de una extraordinaria aventura poblada de civilizaciones perdidas, fantásticas riquezas, lenguas extrañas, ritos mágicos y grandes batallas, al final de la cual esperan primero la gloria y después el fracaso.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Durante más de treinta años, John Huston luchó por llevar a la pantalla este breve relato, de poco más de 40 páginas. La admiración del cineasta por la obra del escritor Rudyard Kipling se tradujo en una absoluta fidelidad al texto original, si bien tuvo que añadirle unas cuantas escenas de su cosecha. También le agregó al propio Kipling como personaje, un inteligente homenaje que acaba de redondear la lúcida estructura de la película. La narración aparece en forma de recuerdo o «vuelta atrás». Un personaje mugriento, con las manos y el rostro destrozados, se presenta ante el periodista Kipling y, tras recordarle su antigua relación amistosa, pasa a narrarle la excepcional aventura de cuyo comienzo fue testigo. Sabemos, pues, antes de que comience su historia, que el desenlace de la misma va a estar presidido por el desastre y la tragedia. Pero ese es un hecho natural en el cine de Huston: sus mejores pelícu-



las narran casi siempre la lucha de unos seres en pos del éxito, y como, tras conseguirlo, acaban desembocando en el vacío del fracaso.

Huston no tuvo suerte con *El hombre que pudo reinar*. La rodó en una época en la que el cine de aventuras era considerado un género pasado de moda. La película fue acogida con una frialdad que no merecen sus múltiples valores. El tiempo, no obstante, la ha situado en su justo lugar. Y en la actualidad no sólo se aprecia con mayor justicia su excelente factura artística (desde su impresionante belleza visual, a la excelente interpretación), sino que se la considera, por ahora, como la última gran película de aventuras de la Historia del Cine. El género volvió gracias a Spielberg y a *Indiana Jones*, pero ni siquiera los más importantes títulos recientes poseen la pureza, el alma, el romanticismo y la emoción de los grandes clásicos como éste.

**TEMÁTICA.** *El hombre que pudo reinar* es por encima de todo una reflexión sobre la vida, la aventura y el fracaso. Para John Huston, la vida sólo tiene sentido a través de la acción y de la aventura, siendo su propia y tumultuosa existencia (narrada en su autobiografía «A libro abierto») un modelo que se ajusta implacablemente a este pensamiento. El mismo rodaje de esta película constituyó para él una nueva aventura (y no sería la única en su vida; véase en esta colección *La reina de África*), a cuyo término, escribió: «*El hombre que pudo reinar* no aspira a la perfección. Tampoco sus personajes eran perfeccionistas en ningún sentido. Pueden ser imperfectos, pero tienen madera de héroes. La película tiene sus defectos, pero ¿a quién le importa? Se lanza sin miedo hacia adelante. Nada hacia la catata».

● La película desprende en estado puro la esencia de la aventura, según el punto de vista de su autor: una búsqueda incesante de un objetivo cuya persecución dará sentido a la vida de quienes se han embarcado en el proyecto. No importa el fracaso. Lo verdaderamente importante es el proceso, la búsqueda en sí, el itinerario físico y moral que se ha recorrido. Hay un momento clave en la película que resume su espíritu. Es cuando Dravot y Carnehan se encuentran atrapados en la nieve, a la espera de una muerte segura. «¿Qué opinas, hemos desperdiciado la vida?», pregunta uno de ellos. «Eso depende de como se mire, porque ¿cuánta gente ha viajado y visto lo que nosotros?», dice el otro. «Es verdad —concluyen ambos— en este momento no me cambiaría ni por el mismísimo virrey, si tuviera

que cambiar mis recuerdos». Dicho lo cual, y tras recordar una anécdota, los dos estallan en unas sonoras carcajadas. Consientes de que lo importante es haber sido capaces de vivir y de arriesgarse, responden al desafío de la muerte con otro desafío.

● Lo anterior no impide, sin embargo, que Huston reflexione acerca de las causas que han precipitado a sus personajes en el abismo del fracaso. La enajenación que sufre Dravot, que acaba embriagado en su propia leyenda; el abuso del poder y la consiguiente corrupción de ese poder son, en este filme, el origen de la catástrofe sufrida por los dos aventureros.

● La amistad es otro de los grandes temas. La amistad en su grado máximo es el motor de la relación de sus dos protagonistas. Se trata además de una amistad que va más allá de la muerte: Carnehan, convertido en una ruina humana, cargará durante años con la cabeza coronada de su amigo para demostrar que fue capaz de cumplir su sueño. Hay otras pequeñas historias de amistad en el filme, como la de Billy Fish o la del propio Kipling. No es casualidad que los personajes pertenezcan a la masonería, cuyo principio fundamental no es otro que la fraternidad.

● A diferencia de otros títulos célebres del cine de aventuras cuyo tema era la milicia colonial (*Tres lanceros bengalíes*, *La carga de la brigada ligera*, por ejemplo, junto a otros basados en obras del propio Kipling como *Gunga Din* o *Kim de la India*) y en los que la expansión imperialista se presentaba como una misión de pacificación y civilización, en *El hombre que pudo reinar*, se muestra, aunque sólo sea sesgadamente, los auténticos motivos de expolio económico que motivaron las hazañas de tantos héroes y de los ejércitos imperiales a los que pertenecían.

**DATOS DE INTERÉS.** Humphrey Bogart y Spencer Tracy primero —y Clark Gable después— eran, al principio, los actores elegidos por Huston para los papeles que acabaron interpretando Sean Connery y Michael Caine. La película fue filmada en Marruecos y en la cordillera del Atlas. Pero hubo que construir unos carísimos decorados que encarecieron el presupuesto del filme.



## El hombre sin rostro

**Título original:** *Tha man without a face*. **Producción:** Bruce Davey para Icon (EE.UU., 1993). **Guión:** Malcolm MacRury, según la novela de Isabelle Holland. **Dirección:** Mel Gibson. **Fotografía:** Donald M. McAlpine. **Montaje:** Tony Gibbs. **Dirección artística:** Barbara Dunphy. **Música:** James Horner. **Interpretes:** Mel Gibson (Justin McLeod), Nick Sthal (Chuck), Margaret Whitton (Catherine), Fay Masterson (Gloria), Gaby Hoffman (Megan), Geoffrey Lewis (sheriff Stark), Richard Masur (Carl), Michael DeLouise (Douglas Hall). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OIC).

**ARGUMENTO.** Chuck Nordstat, un niño de ocho años que tiene el empeño de entrar en una escuela militar, va a pasar las vacaciones en compañía de su familia a un pueblo costero. Allí vive McLeod, un hombre solitario de cara desfigurada por un accidente en el que murió un alumno suyo; en el pueblo todos hablan mal de este profesor y su propia presencia inspira miedo en los niños. Chuck desea preparar el examen de ingreso en la escuela y en un encuentro casual con el profesor le plantea que le ayude; al mismo tiempo trata de huir de un ambiente familiar en el que no se encuentra cómodo. Su madre tiene tres hijos de otros tantos matrimonios y sigue buscando marido; él es el único varón en la casa. McLeod no se entusiasma con la idea de darle clases pero accede a ello. El niño no dice nada en su casa. Poco a poco, hay un progresivo acercamiento entre profesor y alumno y éste siente que McLeod es su único amigo. Tras una bronca familiar en la que su hermanastra le revela que su padre se suicidó, Chuck se refugia en la casa del profesor. Su madre piensa que ha habido un abuso sexual y le denuncia. Al niño se le prohíbe ver a su maestro. Marcha a hacer el examen e ingresa en la escuela militar.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *El hombre sin rostro* es la primera película que dirige Mel Gibson, el actor australiano que saltó a la fama con «Mad Max», una serie de ficción violenta y sucia de gran éxito en los ochenta. Gibson aspira a un cine más humanista y a papeles de mayor envergadura, como el del príncipe de Dinamarca en *Hamlet, el honor de la venganza*.

La película administra con sabiduría, pero sin excesiva originalidad, los elementos dramáticos del guión. El progresivo acercamiento/conocimiento del niño y el profesor están bien contados, con riqueza de detalles. Gran parte del peso lo lleva la

interpretación, un tanto fría en Mel Gibson y ciertamente sorprendente en el niño; la música es bonita y sin estridencias. Otros elementos de la cinematografía son eficaces para un relato que tiene buena dosis de realización televisiva. La casa solitaria e imponente junto al mar es todo un decorado que sirve bien a la historia. Pero también hay trucos y concesiones a la espectacularización visual, como esa improbable explicación de geometría dibujando en el cristal de la ventana.

**TEMÁTICA.** La cuestión principal que trata *El hombre sin rostro* es la relación de filiación/paternidad en el marco educativo. Los roles de profesor y alumno tienen cierto parentesco con los de padre e hijo en cuanto, en ambos casos, hay una relación educativa que debe estar presidida por el cariño.

● Chuck es un niño huérfano no sólo porque ha muerto su padre, sino porque se encuentra solo en su casa. Esta orfandad existencial está tan arraigada en su vida y determina tanto su personalidad que el niño tiene pesadillas y problemas psicológicos. A través de este personaje protagonista la película hace ver la necesidad esencial de cualquier niño de tener la figura del padre como modelo de adulto imprescindible para el equilibrio psicoafectivo y la construcción de la propia personalidad.

● El tabú de la homosexualidad y la sospecha del abuso sexual surgen desde el desconocimiento de la relación que tienen el profesor y el alumno, que es, ciertamente, una relación poco habitual porque está presidida por una confianza y una generosidad que la sociedad no acaba de comprender.

● Gran parte de esa relación es posible desde la complicidad de dos personas que huyen del pasado: tanto McLeod como Chuck tienen la necesidad de que las heridas del pasado (el accidente y la cárcel en uno, la muerte del padre en otro) cicatricen a partir de una nueva existencia. Son dos personas que unen sus soledades en un encuentro que es fructífero para ambos.

● La sospecha popular frente a quien lleva una vida en soledad, sin relaciones sociales, es otro aspecto central de la temática de esta película. En esa sospecha hay desconfianza y un linchamiento moral a partir de los rumores y las habladurías que hay en el pueblo (se habla, también, de que recibe por correo pornografía). Como dice el niño al profesor, en un típico diálogo del cine donde los niños hablan como adultos, «No lo conocen y las personas tienen miedo a lo que desconocen».



● La desfiguración de su rostro ha recluso a McLeod en la casa alejada del pueblo; su cara produce miedo (hablan de él como un monstruo) y burla (le llaman «cara de hamburguesa»). Esa desfiguración le da una fealdad que la gente identifica con la maldad: ética y estética convergen según un arquetipo popular que la película trata de rebatir.

● Como en las pedagogías más tradicionales, el profesor comienza siendo muy duro con su alumno, haciéndole ver que el interés por aprender debe ser de él. Sus primeras palabras tienen tono de advertencia definitiva: «O aprendes o te vas» le dice en latín. Le hace cavar un hoyo de un metro cúbico con la única pretensión de probar su capacidad de perseverar en el empeño por aprender. Pero, posteriormente, a medida que ve el esfuerzo del alumno, trata de motivarlo con una metodología activa y así, se vale del interés del niño por el avión que pilotaba su padre para que lea poesía, de soldaditos de plomo para aprender la guerra de las Galias o de una representación casera para estudiar «El mercader de Venecia». En el fondo, hay una motivación por la seducción que el profesor dosifica hábilmente (le deja con ganas de saber más) para que no decaiga.

● Este maestro que puede ser lo más duro y lo más tierno, que sabe conducir y acompañar el crecimiento del niño tiene la suficiente humildad como para pedirle perdón cuando cree que lo ha ofendido; otro tanto hace el chico tras revelar a sus amigos y a su hermana las confidencias que le hace McLeod. Confianza, respeto mutuo y capacidad para pedir perdón y ser perdonado son esenciales en esa relación.

**DATOS DE INTERÉS.** Sólo un año antes de la realización de esta película, Mel Gibson protagonizó *Eternamente joven*, un filme donde también se plantea la necesidad de un niño de encontrar un padre y de una mujer de tener un marido. La ecuación fealdad=maldad es el tema de *La bella y la bestia* de la que existen una versión de René Clair además de la reciente y de multitudinario éxito en dibujos animados. La propuesta de esa historia mítica es que la bondad moral es más importante que el aspecto físico.

## Hook (el capitán Garfio)

**Título original:** Hook. **Producción:** Kathleen Kennedy, Frank Marshall y Gerard R. Molen (Amblin Ent.) para Tri-Star (EE.UU., 1991). **Guión:** Jim V. Hart, Malia Scotch Marmo y Nick Castle. **Dirección:** Steven Spielberg. **Fotografía:** Dean Cundey. **Montaje:** Michael Kahn. **Música:** John Williams. **Interpretes:** Robin Williams (Peter Banning/Peter Pan), Dustin Hoffman (capitán Garfio), Julia Roberts (Campanilla), Bob Hoskins (Smee), Maggie Smith (Wendy), Caroline Goodall (Moirra Banning), Charlie Korsmo (Jake Banning), Amber Scott (Maggie Banning), Dante Basco (Rufio). **Duración:** 135 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA)(OCIC).

**ARGUMENTO.** Peter Banning es un abogado, ejecutivo de varias empresas, que a los cuarenta años lo tiene todo: una esposa amante y dos hijos encantadores. Es un hombre de éxito, pero ha olvidado la infancia. Los niños adoran a su padre, pero el señor Banning siempre está ocupado. Incluso, las pocas veces que está con ellos, sigue atendiendo sus negocios a través del teléfono celular que siempre lleva consigo. Después de una demora de diez años, vuelan a Londres para ver a la abuela Wendy, y mientras se celebra un homenaje a la abuela, los niños son raptados por una fuerza misteriosa. Los raptadores han dejado un mensaje firmado por el capitán Garfio. Para recuperar a sus hijos, Peter Banning tendrá que volver al País de Nunca Jamás. Allí descubrirá, con la ayuda de Campanilla y de los niños perdidos, su verdadera identidad. Él es Peter Pan y tendrá que enfrentarse con su eterno enemigo, el malvado capitán Garfio.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Steven Spielberg llevaba ya siete años acariciando el proyecto de llevar a la pantalla el mito de Peter Pan, el niño que no quiso crecer. De hecho, buena parte de la filmografía de Spielberg es la de un director empeñado en no perder su infancia, alguien que aprovecha el cine para soñar de nuevo los sueños de su niñez. Recuerdese *E.T.* o *El Imperio del Sol*, y como productor *Los Goonies*, la saga de *Regreso al futuro* o *¿Quién engaña a Roger Rabbit?* Adaptar de nuevo la historia de Peter Pan, con personajes de carne y hueso, después de la maravillosa versión de dibujos animados de Walt Disney, no era un proyecto nada fácil, ni siquiera para quien es considerado el «Rey Midas» de Hollywood. Este filme debe mucho en su imaginería visual, sin duda, a la película de Disney, pero Spielberg ha acentuado, frente a su modelo, la evocación nostálgica y la re-



recuperación del idealismo y de la inocencia, al situar la narración en la época actual, y llevar desde ahí a un ejecutivo al reencuentro con la memoria perdida de su infancia. Este era, acaso, el problema más grave que Spielberg debía afrontar: cómo contar una historia muy conocida, cómo hacer creíble un personaje inmortal que ha vivido en la imaginación de varias generaciones. De haberla rodado en los 80, es posible que hubiera realizado una adaptación más fiel al cuento de Barrie. Pero Spielberg ha crecido, se ha casado y ha tenido hijos, y su Peter Pan se ha visto inmerso en circunstancias semejantes. La película parece partir de una pregunta que sólo puede hacerse un adulto: ¿qué sería de un Peter Pan crecido, ignorante de su pasado? De este modo, *Hook* es una reflexión (que no reflejan las páginas de la historia literaria original) sobre los fantasmas que preocupaban a Spielberg cuando rodó la película: la familia y la paternidad.

**TEMÁTICA.** El tema imperante de *Hook* es la recuperación de la infancia, pero también es la constatación de que la fantasía de la niñez no muere nunca del todo, que a lo sumo lo único que se produce es una pérdida de la memoria del niño que fuimos. De este modo, al presentar Spielberg a un alto ejecutivo incapaz de jugar con sus hijos (a quienes siempre está prometiendo cosas que no cumplirá), con un tremendo miedo a volar en avión, pero totalmente resolutivo en sus negocios, lo que nos propone el director es que, incluso en los adultos menos propensos al juego de la imaginación infantil, se encuentra dormida una infancia de casas en los árboles, de sirenas y de hadas, de estrepitosos piratas que son los enemigos con quienes vivimos las más maravillosas aventuras, precisamente porque esas aventuras se producen en un lugar sin tiempo, en el País de Nunca Jamás, un espacio imaginario lleno de emociones donde siempre triunfa la infancia.

● La película, sin embargo, se centra en el capitán Garfio. El malvado pirata no es nadie sin Peter Pan, y por tanto necesita desafiar a su eterno enemigo para tener una razón de existir. Él es quien, al raptar a los hijos de Peter Bannig, obliga a éste a recuperar su memoria y su identidad. Esta licencia de Spielberg respecto a la obra de Barrie, supone un reconocimiento explícito del poder sugestivo de los cuentos, cuyo contenido permanece inalterable a través de distintas generaciones.

● Esa sugestión se muestra en el largo proceso que sufre Peter Bannig en compañía de Campanilla, y con los niños

perdidos y el propio capitán Garfio, antes de darse cuenta de que, en efecto, se halla en el País de Nunca Jamás, y que puede volar, enfrentarse a Garfio y rescatar a sus hijos, en el momento en que reconozca que él es el mismísimo Peter Pan.

● El reconocimiento de una identidad perdida es aquí lo mismo que la recuperación de lo maravilloso. El filme quiere enviar así un mensaje de reconciliación entre el mundo real y el reino de la fantasía, ambos unidos por una frontera difusa que se hace verdadera cuando hay una necesidad de creer, como le pasa a los niños perdidos, o una necesidad de ser admirado, como le sucede a Peter Bannig cuando descubre que su hijo prefiere tener un padre como Garfio a tenerlo a él.

● No obstante, hay que decir que, pese al demostrado talento cinematográfico de Spielberg, a los decorados millonarios y a los mágicos trucajes, exhibidos con espléndido colorido e inventiva, hay en este filme cierta ausencia de poesía, algo mágico que se pierde entre tanta suntuosidad visual. Una falta de emoción genuina que ni siquiera brota en el duelo entre Garfio y Peter Pan, una escena que debería haber acelerado el corazón de cualquier espectador.

**DATOS DE INTERÉS.** El rodaje de *Hook* estuvo muy alterado por las desavenencias entre Spielberg y Julia Roberts, que retrasó el rodaje por problemas sentimentales, y por los aumentos inesperados de presupuesto, cuya cifra final rebasó los 7.000 millones de pesetas. La película tiene un elenco de actores muy prestigiosos, pero están prácticamente irreconocibles. No ya Glenn Close (el pirata castigado en la pupera) o Phil Collins (el inspector de Scotland Yard), sino el mismo Dustin Hoffman en el papel de Garfio, a quien resulta imposible reconocer, ni siquiera cuando Peter Pan le quita la peluca. James M. Barrie, el creador de Peter Pan, no lo concibió originariamente en la versión más conocida. Apareció en 1902, en una olvidada novela para adultos, y después en distintas obras de teatro, hasta que, en 1911, quedó inmortalizado en *Peter Pan y Wendy*. En España se publicó en 1925, en la editorial Juventud y ha sido reeditada con una introducción de Carmen Martín Gaité.



## House of games/La casa del juego

**Título original:** House of games. **Producción:** Filmhouse para Orion Pictures (EE.UU., 1987). **Guión y dirección:** David Mamet. **Fotografía:** Juan Ruiz Anchía. **Montaje:** Trudy Ship. **Dirección artística:** Michael Merritt. **Música:** Alaric Jans. **Interpretes:** Lindsay Crouse (Margaret Ford), Joe Mantegna (Mike), Mike Nussbaum (Joe), Lilia Skala (María Litauer), Steve Goldstein (Billy), Karen Kohlhas (internada), J.T. Walsh (hombre de negocios), W.H. Macy (policía). **Duración:** 97 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Margaret es una psiquiatra de éxito. Ha publicado un libro que se ha convertido en un «best seller» y vive intensamente su profesión. Se trata de una mujer con apariencia madura, segura de sí misma y ordenada en su trabajo. Vive sola y fuma compulsivamente. Periódicamente se encuentra para charlar con María, una colega de más edad que actúa como una madre y compañera con ella. Un día llega a la consulta de Margaret un joven que dice estar a punto de suicidarse porque debe 25.000 dólares de una apuesta a un jugador y peligra su vida si no satisface la deuda. Le recrimina a la psiquiatra que sus buenas palabras y su terapia no servirán de nada si no paga. Ella se implica personalmente y acude a la «Casa de juegos» para tratar de resolver el problema. Allí conoce a Mike, un jugador profesional y tímido que perdona la deuda a cambio de que le ayude a timar a un hombre en una partida de cartas. A partir de ese momento, Margaret se verá atraída por ese mundo de engaños donde la psicología práctica es dominada a la perfección por unas gentes sin escrúpulos.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *La casa del juego/House of games* es la primera película como director de David Mamet, uno de los guionistas más cotizados del cine actual. Mamet también ha escrito varias obras de teatro, algunas de las cuales posteriormente han sido trasladadas al cine, y de series de televisión como «Canción triste de Hill Street». Entre los guiones que ha firmado están *El cartero siempre llama dos veces* (Bob Rafelson, 1981), *Veredicto final* (Sdney Lumet, 1982), *Los intocables de Elliott Ness* (Brian de Palma, 1987) y *Glengarry Glen Ross* (James Foley, 1992). Con posterioridad ha llevado a la pantalla como director sus guiones en *Las cosas cambian* (1988) y *Homicidio* (1991), todas ellas interpretadas por su actor-fetiche, el pondeado Joe Mantegna.

Como siempre en el cine de Mamet, estamos ante una historia de perdedores cuya principal virtud reside en los diferentes niveles de lectura y en las sucesivas sorpresas a que nos lleva hasta un final de desencanto. El guión va dosificando con habilidad los efectos y siempre mantiene una carta en la boca-manga: nada es como parece y cualquier situación puede girar hasta la contraria. Por ello el espectador asiste desde distintos puntos de vista a una historia casi inverosímil, pero extraordinariamente rica en sugerencias; y se sorprende a medida que se presentan los giros narrativos. Esa capacidad de sorpresa —tan escasa en el cine actual— nos hace valorar esta película por encima de la media. Los diálogos son ajustados y eficaces, lo mismo que la interpretación de los dos protagonistas, aunque pueda parecer excesivamente fría. La realización es eficaz, con una buena fotografía del bilbaíno Ruiz Anchía y unas localizaciones variadas, desde el luminoso e impersonal despacho profesional al tenebroso tugurio conocido como «La casa de juegos» que da título a la película.

**TEMÁTICA.** La cuestión central en *La casa del juego* es la inseguridad e incapacidad para saber cómo son las personas y las situaciones, particularmente en el mundo del inconsciente y de los sentimientos, deseos, aspiraciones, retos,... de las personas. La realidad siempre supera las previsiones más estudiadas y pone en crisis nuestro conocimiento de ella, lo que significa que nos sobrepasa y nos sorprende con perspectivas inéditas.

● Esta visión crítica es particularmente fuerte con el mundo de la psiquiatría. Se da la paradoja de que la psiquiatra, la especialista en el conocimiento del mundo interior de pasiones, sentimientos y emociones, de interpretar a qué datos del subconsciente corresponden las palabras y las conductas de las personas, resulta engañada. Toda su ciencia libresca y su experiencia, todo el conocimiento que ha sido capaz de poner por escrito en un libro de éxito se viene abajo a manos de unos timadores que han hecho de la calle una escuela paralela, mucho más rica y, desde luego, eficaz que los sesudos tratados escritos por especialistas.

● Esa crítica pone en crisis la práctica terapéutica de Margaret, quien le confía a su amiga María que se siente impotente para curar a la paciente internada. El director David Mamet pone el dedo en la llaga a la hora de relativizar una profesión que, en la sociedad norteamericana, está sobrevalorada.



● Desde otro punto de vista, *La casa del juego* más que hacer una crítica de la psiquiatría como profesión subraya el hecho de que el psiquiatra/persona está sometido a los mismos condicionantes que cualquier otra. Es decir, que toda su sabiduría y su experiencia clínica se ponen entre paréntesis cuando hay una implicación personal. Margaret se siente atraída por los timadores sin percatarse de que esa atracción forma parte del juego, de que su curiosidad hacia ese mundo donde se manipula la buena fe de la gente es precisamente el punto de partida para ser ella misma manipulada. Dicho con otras palabras: el conocimiento sobre la realidad no nos vacuna a la hora de ser atrapados por ella.

● Los timadores aparecen como desalmados, gentes dispuestas a jugar con sus semejantes valiéndose de los sentimientos más nobles. Frente a otros delincuentes más impersonales que sólo dañan la propiedad o el dinero de las personas, los timadores de esta película dañan el amor propio. La venganza que Margaret planea y lleva a cabo al final no es tanto por los ochenta mil dólares que le han robado con tanto ingenio cuanto por la frustración que siente por haber sido manipulada hasta en una relación tan personal como la que mantiene con Mike.

● En este sentido, la película plantea que mayor crimen que el robo material es el daño que se produce cuando alguien se burla de nosotros, porque rebaja nuestra autoestima y la dosis de orgullo que todos tenemos. Desde otro punto de vista, la historia que vive Margaret funciona como una cura de humildad: de hecho, en la secuencia en que se encierra en su despacho para borrar toda huella de lo que le ha sucedido rompe uno de los diplomas profesionales que tiene colgados en la pared.

● La experimentada María le dice a Margaret la clave para sobrevivir en cualquier situación: «Cuando haces algo imperdonable, en primer lugar tienes que perdonarte a ti misma». Aunque posteriormente se revelen como falsos e innecesarios, el arrepentimiento y el perdón son elementos que el relato pone en el centro de interés de la protagonista como valores esenciales. Este hecho, unido al señalado más arriba sobre la autoestima, hacen que la reacción de la psiquiatra se convierta en lo que en el drama clásico se llamaba una «cuestión de honor» por la que las personas estaban dispuestas a matar o a morir.

## El jinete pálido

**Título original:** Pale Rider. **Producción:** Clint Eastwood y Malpasso Productions para Warner Bros. (EE.UU., 1985). **Guión:** Michael Butler y Dennis Shryack. **Dirección:** Clint Eastwood. **Fotografía:** Bruce Surtees. **Montaje:** Joel Cox. **Música:** Lennie Niehaus. **Intérpretes:** Clint Eastwood (El Predicador), Michael Moriarty (Hull Barret), Carrie Snodgrass (Sarah Wheeler), Christopher Penn (Josh LaHood), Richard Dysart (Coy LaHood), Sydney Penny (Megan Wheeler), Richard Kiel (Club), Doug McGrath (Spider Conway), John Russell (Stockburn). **Duración:** 110 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Un pequeño campamento de buscadores de oro es súbitamente atacado por los secuaces de Coy LaHood, un poderoso empresario, dueño de casi toda la región, que desea apoderarse de los pocos territorios que aún son propiedad de los mineros independientes. Los asaltantes destruyen el campamento y matan el ganado, tratando así de amedrentar definitivamente a los cada vez más asustados buscadores. De entre ellos, sólo Hull Barrett parece mantener intacta su voluntad de lucha. Pero ahora se le une Megan, una adolescente cuyo perro fue tiroteado durante el ataque. Mientras Megan entierra a su animal, entona una plegaria, que tiene tanto de oración como de desafío, pidiendo un milagro. En ese momento la figura de un extraño jinete parece descender de las montañas...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Clint Eastwood tuvo el valor de rodar *El jinete pálido* en un momento en el que el western, estaba proscrito de las pantallas de los cines y era considerado un género del pasado, relegado a la programación de las cadenas de TV. Como sucede tantas veces, la película fue mucho más apreciada algunos años después de su estreno que cuando éste se produjo. Posteriormente, títulos como *Bailando con lobos* o la genial obra maestra del propio Eastwood, *Sin perdón* (de la que *El jinete pálido* viene a ser un inspirado preludio), entre otros, demostraron que el western puede ser en la actualidad un género tan válido como lo fue en su época de mayor clasicismo.

Eastwood reunió en su película elementos dramáticos del más puro western (el conflicto entre los poderosos y los independientes; el enfrentamiento entre los pistoleros y la gente pacífica; el tema de la venganza) con otros absolutamente modernos, deudores del cine fantástico y de la novela gótica, que se personifican en la enigmática figura del protagonista y tam-



bién en el tratamiento de las imágenes, rodadas a veces con un tenebrismo y una ambigüedad propias del cine de terror; hecho al que no resulta ajena la novedosa fotografía, iluminada casi siempre a contraluz y con pronunciados claroscuros que hacen posible un clima onírico y fantasmal en el que el peso de la realidad es puesto continuamente en duda. No hay duda de que *El jinete pálido* será con el paso del tiempo considerado un gran clásico, como ya lo es su director: uno de los más importantes del panorama actual. El mérito añadido de este film es el de haber contribuido a resucitar un género que ya se daba por finiquitado y que, como luego se ha comprobado, todavía tiene muchos momentos de gloria que darle al séptimo arte.

**TEMÁTICA.** Básicamente la historia que se cuenta en *El jinete pálido* es similar a las de tantos westerns: no hay que olvidar que es el género ritual por excelencia. Como escribe Ángel Fernández Santos en su libro *Más allá del Oeste*: «Cuando alguien entra en un cine o enciende un televisor para contemplar una película del Oeste sabe por adelantado qué va a ver o qué quiere ver. La variabilidad de cada filme, los márgenes abiertos para ser ocupados por la originalidad de cada narración, hay que buscarla en la forma de oficiar el rito, de tal manera que en ella quepa lo imprevisto, pero no lo imprevisible».

● Lo imprevisto aquí es la figura del Predicador, ese elemento original que nos hace contemplar *El jinete pálido* como una obra distinta. De su condición de personaje sobrenatural la película no deja lugar a dudas: irrumpe por primera vez, como un auténtica «aparición», al conjuro de una oración; aparece y desaparece de manera espectral a lo largo de la historia; lleva en su cuerpo cicatrices de balazos (que al final devolverá con el mismo «dibujo» a su asesino) como para matar a varios hombres, y se trata, de hecho, de un muerto, a juzgar por la sorpresa de Stockburn, cuando le ve el rostro, etc.

● ¿Quién es el Predicador? La película no quiere desvelarlo. Enviado de los cielos, emisario del apocalipsis o resucitado que busca venganza, lo cierto es que en él, predicador y pistolero, se conjugan pasado y presente, la vida y la muerte, lo divino y lo humano, lo celestial y lo infernal, la paz y la violencia, la seducción y la repulsa. Se trata de una figura mítica, un «ángel caído» que paradójicamente no arrastra a la condenación sino a la salvación.

● Se ha hablado de *El jinete pálido* como de un western «religioso». Cabe con más propiedad hablar de un western «bí-

blico». La *Biblia* y sus pasajes, que tantas veces aparecen en las películas del Oeste, cobran aquí especial significado. Primero en la oración de Megan («El Señor es mi pastor»); después en la frase del Apocalipsis («... y contemplé un caballo blanco, y el nombre de su jinete era la Muerte...») que lee la propia Megan en el instante en que el Predicador aparece en el campamento.

● Pero el jinete del Apocalipsis resulta ser un ángel vengador y el milagro solicitado por la chica se cumple. Por eso Megan, al final, parece dirigirse al ya desaparecido Predicador acabando la oración del principio, esta vez sin asomo de rebeldía, como si hubiera comprendido el misterioso origen del hombre que les ha salvado.

● La razón de un personaje de estas características la explica así Eastwood: «Me interesaba establecer ciertos paralelismos con la *Biblia*. Siempre me ha fascinado la mitología de los relatos bíblicos y el modo en que estos se relacionan con la mitología del western. Mi personaje aparece porque hay una mujer que reza y el predicador es enviado desde las montañas. Sea este héroe un ser sobrenatural o un emisario divino, lo que trae es espíritu a una gente ya sin esperanzas, dispuesta a abandonar sus pertenencias. El Bien acude en ayuda de los menos fuertes y los mansos podrán heredar la tierra».

● Y es que el otro tema fundamental del filme, que nada tiene que ver con lo fantástico, es esa lección moral del pequeño grupo de individuos que, a pesar del peligro, es capaz (con el ejemplo catalizador del líder) de reafirmarse en sus convicciones, de volver a creer en sí mismos y de unirse para luchar contra la injusticia (la secuencia de la asamblea nocturna es fundamental para entender este apartado): temas todos ellos que forman parte de las mismas raíces del western.

● No se puede negar, por último, que en *El jinete pálido* está contenida buena parte de la mitología del cine de Oeste, aunque vista con una mirada contemporánea. Como no se debe negar su deuda especial con ese western clásico que es *Raíces profundas*, a cuyo esquema argumental tanto debe el film de Eastwood.



## Kramer contra Kramer

**Título original:** Kramer vs. Kramer. **Producción:** Stanley R. Jaffe para Columbia (EE.UU., 1979). **Argumento:** basado en la novela de Avery Corman. **Guión y dirección:** Robert Benton. **Fotografía:** Nestor Almendros. **Montaje:** Jerry Greenberg. **Dirección artística:** Paul Sylbert. **Música:** temas de Purcell y Vivaldi. **Interpretes:** Dustin Hoffman (Ted Kramer), Meryl Streep (Joanna Kramer), Jane Alexander (Margaret Phelps), Justin Henry (Billy Kramer), John Shanessy (Howard Duff), Jim O'Connor (George Coe), Jobeth Williams (Phyllis Bernard). **Duración:** 101 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Ted Kramer llega a casa con la buena noticia de que ha sido ascendido en la agencia de publicidad en la que trabaja cuando se encuentra que su esposa Joanna le anuncia que abandona el hogar familiar. Ted se ha de encargar del hijo que tienen, Billy, un niño de 7 años. Ted ve su vida trastocada por completo: sin estar acostumbrado, ha de aprender a preparar la comida de los dos y las tareas de la casa. Con poco tiempo disponible se ha de ocupar de llevar al niño a la escuela, hablar con los profesores, acompañarle al médico, etc. Esta nueva situación le causa problemas en el trabajo. El niño, que no comprende la ausencia de su madre, reclama mucha atención y tiene momentos de rebeldía. Incluso llega a autoculparse del abandono de su madre. Ted le confía a una amiga común que, absorbido por su trabajo, le dedicaba poco tiempo a Joanna. Pasado año y medio, la madre plantea que quiere ocuparse de la custodia del niño, a lo que su ya ex marido se opone rotundamente. Se entabla una batalla legal y el juez decide que el niño ha de estar con la madre pero cuando ésta va a buscarle renuncia a llevárselo por el bien del niño.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Con poseer un buen guión, *Kramer contra Kramer* no evita la tentación melodramática en las últimas secuencias de la despedida del niño y el padre. El personaje del niño tiene los defectos propios del cine, particularmente del norteamericano: niños «adultizados» capaces de dialogar como los mayores y de pensar con una madurez inesperada. En la despedida, el niño de 7 años dice «Papá, si algún día te sientes solo, llámame». La película tiene una realización casi televisiva y busca la eficacia narrativa con unos diálogos directos y una progresión dramática transparente. Hay algunos planos no rebuscados de enorme fuerza, como el del niño leyendo el tebeo

y el padre el periódico ante el desayuno o la imagen de Ted en soledad, sentado en una silla, mientras a su alrededor celebran la Navidad los empleados de su nuevo trabajo. Llama la atención el uso que se hace de temas de música clásica, particularmente del concierto de Antonio Vivaldi con que empieza la proyección.

**TEMÁTICA.** El divorcio del matrimonio con hijos es el tema de *Kramer contra Kramer*, un título que en el original inglés corresponde al juicio que se entabla por la custodia del niño. La originalidad de la historia está en que es la madre quien abandona el hogar y, sobre todo, que el padre se encarga del cuidado y la educación del pequeño.

● El padre responde al modelo aún mayoritario de hombre entregado a su trabajo que se ha desentendido de las tareas familiares. Se da a entender que ha tenido una actitud machista con su mujer y que no se ha ocupado de la educación de su hijo, que ha sido responsabilidad de su esposa.

● La nueva situación de Ted al tener que ocuparse de las tareas domésticas y de la educación de su hijo no son sólo aspectos externos o circunstanciales, sino que se da una auténtica transformación en la que relativiza su trabajo e inicia una nueva relación con su hijo. El momento clave para que Ted asuma su condición de padre con todas las consecuencias es cuando el niño tiene el accidente en el parque infantil y ha de llevarlo urgentemente al hospital. Esa misma situación le lleva a comprender las razones por las que su mujer se ha alejado de ellos para buscar un sentido a su vida.

● La justicia legal de los pleitos no es la justicia. Se da la paradoja de que Ted ha perdido su empleo por dedicarse a su hijo y no rendir lo suficiente en la empresa; este hecho, que debería favorecerle para obtener la custodia de su hijo, se vuelve en su contra y sirve de argumento a la parte contraria para mostrar la irresponsabilidad que tiene como padre.

● La película no profundiza en la separación del matrimonio y se limita a señalar que los dos esposos son culpables. Ted se sincera ante su amiga Margaret sobre su mujer: «Yo no la escuchaba porque estaba muy distraído pensando en mí mismo y creía que si yo era feliz ella también era feliz, pero en el fondo [ella] estaba muy triste». Joanna, por su parte, le dice a Ted en la entrevista que tienen en un bar que no sabía quién era porque se limitaba a ser esposa de alguien o madre de alguien.

● La solución final del problema planteado por la película es una buena solución en cuanto el bien del niño prevale-



ce sobre los intereses o los deseos de cada uno de los padres por separado. Lo menos traumático es que el niño permanezca con su padre, como ha hecho durante el año y medio en que su madre no ha vivido en la casa familiar. Por ello, lo que la justicia legal no ha resuelto —o, en realidad, ha hecho con sus limitaciones— se soluciona mediante la generosidad de la madre quien sólo en bien del niño toma la decisión tan dolorosa de renunciar a la custodia, a tenerlo con ella. Esa misma actitud de buscar el bien de Billy la tiene su padre cuando renuncia a apelar la decisión del juez y a proseguir un pleito en el que habría que hacer subir al estrado al pequeño.

● Las condiciones de trabajo en una empresa perteneciente a un sector tan dinámico y agresivo como es el de la publicidad no favorecen precisamente la vida personal y familiar. Pero incluso cuando el individuo se encuentra con una situación extraordinaria que requiere ayuda de la empresa obtiene el despedido por toda respuesta.

● La historia no está cerrada a la reconciliación de Ted y Joanna; de hecho, la amiga común, cuenta cómo ella y su esposo, que también están separados, van a hacer las paces. Antes hemos escuchado en la conversación entre Ted y Margaret que cada uno piensa en su pareja y se da a entender que estarían dispuestos a intentar salvar el matrimonio incluso tras las dolorosas acusaciones mutuas que se han hecho.

**DATOS DE INTERÉS.** *Kramer contra Kramer* es una película emblemática de los años ochenta que, además de su éxito de taquilla, consiguió cinco oscars de Hollywood. Los momentos de mayor intensidad dramática de la película transcurren en la sala de los tribunales; las películas «de juicios» constituyen todo un género cinematográfico que explota bien el conflicto humano como base para la dramaturgia. La fotografía es del barcelonés Nestor Almendros, un cineasta ya fallecido que se introdujo en el cine norteamericano desde Cuba, donde residió mucho tiempo y donde dirigió un documental de denuncia de la falta de libertades del castrismo titulado *Conducta impropia*.

## Lady Halcón

**Título original:** Lady Hawke. **Producción:** Shuler/Donner para Fox (EE.UU., 1984). **Guión:** Edward Hhamara, M. Thomas y Tom Mankiewicz. **Dirección:** Richard Donner. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Montaje:** Stuart Baird. **Música:** Andrex Powel. **Intérpretes:** Matthew Broderick (Phillippe), Rutger Hauer (Etienne Navarre), Michelle Pfeiffer (Isabeau), Leo McKern (Imperius), John Wood (Obispo). **Duración:** 117 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Los amantes Etienne Navarre e Isabeau han sido condenados al maleficio de estar siempre juntos y eternamente separados. Ella se convierte en halcón durante el día y él en lobo por la noche. Sólo pueden verse, y tocar brevemente sus naturalezas humanas, en ese segundo del crepúsculo en que se producen sus mutuas transformaciones. Desde hace dos años viven en este continuo desgarramiento. Navarre fue capitán de la guardia del Obispo de Aquila, tirano vesánico enamorado de Isabeau de Anjou. Cuando, a consecuencia de una traición, el Obispo comprendió que Isabeau jamás sería suya, convocó las fuerzas del mal y en un pacto con el diablo lanzó el hechizo sobre los amantes. Ahora Navarre e Isabeau regresan para vengarse. Para ello cuentan con la ayuda de un ladronzuelo, Philippe, apodado «el ratón», el único que ha conseguido escapar de las mazmorras de Aquila, y con el apoyo del fraile que años atrás les traicionó.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Richard Donner, ya había realizado, antes de rodar *Lady Halcón*, dos obras tan dispares como *La profecía* y el primer *Superman*. Se trata, por tanto, de un director de los llamados de oficio, acaso sin una personalidad artística definida, pero con solvencia suficiente como para sacar adelante eficazmente un buen proyecto. Así, igual que sucedió con los títulos mencionados, que fueron películas de éxito, también *Lady Halcón* logró una merecida aceptación popular, primero en el IMAGFIC de 1984, y después en las salas comerciales. Lo cierto es que la película tiene muy buenos ingredientes para encantar al público, entre ellos, el romanticismo de la historia y la atmósfera de magia y leyenda que respira el filme. A Donner le entusiasmó, además del romanticismo de leyenda medieval (un ingrediente siempre bien recibido por el público), el dramatismo de los amantes, condenados a verse y no verse, aun estando juntos, y aceptó el desafío de ennoblecer el género de



aventuras y fantasía, un género no siempre bien tratado por la industria de Hollywood. Su realización está calculada para evitar esa enfatización en lo prodigioso que a veces destroza una hermosa historia. No obstante, no carece el filme de alguna escena a medias entre el suspense y la magia, como la transformación de Isabeau en halcón al caer del castillo, coincidiendo con la salida del sol. Pero, por lo general, Donner no subraya en exceso los componentes mágicos, sino que va mostrando, con muy buen ritmo en las secuencias de presentación de los personajes, la fuerza de un amor imposible que exige ser real. Todo ello a través de la mirada de Philippe, un simpático ladrón, con trazos del clásico pícaro (que actúa a manera de confidente entre Navarre e Isabeau), ante quien se va revelando la fascinante condición trágica de los amantes.

**TEMÁTICA.** En un argumento de leyenda y magia, como el que sostiene la historia de *Lady Halcón*, el tema del hechizo, encantamiento o condena de los amantes, por medio de invocaciones diabólicas, remite al mundo de fantasía de las novelas de caballería, aunque aquí está más acentuada la vertiente de feroz romanticismo que, al encarnarse en el apuesto Rutger Hauer (Etienne Navarre) y en la bellísima Michelle Pfeiffer (Isabeau), centra la película en su aspecto más atractivo, que no es otro que el triunfo del amor sobre las potencias del mal, encarnadas a su vez por la envidia y el despotismo del Obispo de Aquila. Como en cualquier filme fantástico, también el amor necesita del apoyo de fuerzas extraordinarias para romper el hechizo. Un eclipse, es decir, un día sin su noche y una noche sin su día, será la circunstancia favorable. De este modo, como hombre y mujer, como verdaderos amantes, Navarre e Isabeau podrán enfrentarse juntos al Obispo y deshacer así su condena.

● En un mundo de fantasía, nada es imposible, pero a la vez los personajes viven las más estremecedoras experiencias, siempre con la aureola de algún mito que está latente en su historia. Sobre este filme se podría decir que planea el mito de la Bella y la Bestia, visto en una doble composición, de ida y vuelta. La Bella se convierte en animal (halcón) durante el día, llevada del brazo por su amado, y por la noche su amado se transforma en un gran lobo gris que a todos produce espanto, excepto a la Bella, a quien el terrible animal obedece dócilmente. La imposibilidad de tocarse, de acercamiento carnal, tiene aquí la compensación trágica de la mutua protección.

● El personaje de Philippe, «el ratón», aunque capaz de realizar la más asombrosa hazaña (escapar de las mazmorras, robar a un guardia una bolsa de dinero cuando está siendo perseguido, escabullirse constantemente de los soldados del Obispo) representa el estado de la inocencia juvenil y del aprendizaje de la vida. Él va descubriendo (y con él también el espectador de la película), el drama de los amantes, su transformación en animales, lo que conlleva además el descubrimiento del erotismo, y él será quien «transformará» en palabras los sentimientos de Navarre e Isabeau, en un diálogo fruto de su inventiva verbal, dictado por la compasión que siente ante el infortunio de la pareja.

● El ingenio verbal, en este atractivo personaje, va parejo con su habilidad para sortear las peores circunstancias. Hay una secuencia que resume su carácter, y que simbólicamente puede hacerse extensiva al mundo fantástico de la película. Es cuando dice: «Los momentos más felices de mi vida han salido de la mentira». Otro momento es la escena en las alcantarillas. Aterrorizado ante la posibilidad de ser devorado por un monstruo marino, le promete a Dios no volver a robar. Minutos después, roba una bolsa de dinero, y encuentra las palabras adecuadas para justificarse: «Señor, sé que te prometí no hacerlo jamás. Pero también sé que Tú sabes que no tengo voluntad».

● El tema del honor también está presente en la película. Navarre es de noble cuna, un caballero con una larga tradición familiar. Philippe, por el contrario, es un pícaro que se busca la vida como puede, y a quien le importa muy poco el honor. Pero en ambos, por encima de las clases sociales, hay una nobleza que les une frente a la tiranía.

**DATOS DE INTERÉS.** El año de *Lady Halcón*, 1984, coincidió con una tendencia a recuperar en el cine el sentido de lo maravilloso. Es el tiempo de *La historia interminable* y de *Star Wars*. Michelle Pfeiffer protagonizará años después, junto a Jack Nicholson, la película *Lobo*, recreación del mito del hombre-lobo en la época actual. Por su interpretación de Isabeau, la bella actriz parecía destinada a repetir el mito.



## Lobo

**Título original:** Wolf. **Producción:** Douglas Wick para Columbia Pictures (EE.UU., 1994). **Guión:** Jim Harrison y Wesley Strick. **Dirección:** Mike Nichols. **Fotografía:** Giuseppe Rotunno. **Montaje:** Sam O'Steen. **Música:** Ennio Morricone. **Interpretes:** Jack Nicholson (Will Randall), Michelle Pfeiffer (Laura Alden), James Spader (Stewart Swinton), Kate Nelligan (Charlotte Randall), Richard Jenkins (detective Bridger), Christopher Plummer (Raymond Alden), Eileen Atkins (Mary), David Hyde Pierce (Roy), Om Puri (dr. Vijay). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** 13 años (ICAA), Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Will Randall, editor de libros, está atravesando por una mala racha profesional. La editorial que dirige ha sido comprada por un multimillonario que va a destituirle de su cargo para colocar en su lugar a un joven agresivo y ambicioso, por creer que esas son cualidades imprescindibles para triunfar en los negocios. En lo personal, tampoco le ruedan las cosas: su hombre de confianza le ha traicionado y es quien va a hacerse cargo de su puesto. Por si fuera poco, su mujer le engaña con ese mismo individuo. Súbitamente, un extraño suceso, la mordedura de un lobo al que atropelló en la carretera, va a cambiar su vida. El educado y sensible Will comienza a ser poseído por un espíritu feroz que le hace agresivo e irresistible. Conoce además a una fascinante joven de la que se enamora. Pero hay algo que enturbia su euforia: esa naturaleza bestial que siente en su interior y que pugna por emerger. Will no recuerda lo que ocurre durante sus incursiones nocturnas, pero presiente que algo terrible se está apoderando de él...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Lobo es una muestra más de esa moda de los noventa, que consiste en volver, con una nueva mirada, a los viejos mitos del cine fantástico. Primero fue el *Drácula*, de Coppola, al que han seguido el *Frankenstein*, de Kenneth Branagh, y el film que nos ocupa. Tal vez por no disponer de un sólido referente literario (como ocurría en los otros casos citados, con las novelas de Bram Stoker y Mary Shelley), la licantrópia ha sido siempre un subgénero menor dentro del cine fantástico. Recientemente se han producido, sin embargo, unas cuantas películas (fundamentalmente, *El compaños de lobos*, *Lobos humanos* y *Un hombre lobo americano en Londres*) que han revitalizado el mito y demostrado su amplitud y sus posibilidades temáticas y metafóricas.

*Lobo* transcurre por dos vías paralelas. Por una parte el tema de la licantrópia se utiliza para desarrollar una metáfora social, que prosigue, por cierto, el discurso iniciado por el director Mike Nichols (cineastas irregular, autor de películas tan famosas como *El graduado* y *¿Quién teme a Virginia Woolf?*) en sus trabajos anteriores, *Armas de mujer* y *A propósito de Henry*, es decir, una exposición del despiadado mundo laboral de los altos ejecutivos, de su exacerbada competitividad y de sus métodos desprovistos de toda ética. Por otra, la película intenta seguir las pautas del cine de género y ofrecer una historia con buenas dosis de misterio, suspense, incertidumbre, tensión y romanticismo. Hay que destacar la moderación que se ha seguido a la hora de caracterizar a los personajes de atributos lobunos, y que ayuda a hacer más verosímil la historia (si se hubiesen ahorrado los acrobáticos saltos, habría sido perfecto). También la excelente actuación de Jack Nicholson en un papel que le va como anillo al dedo.

**TEMÁTICA.** La película, ya lo hemos apuntado, se sirve del tema de la licantrópia, para denunciar una faceta bien realista del mismo: la de los hombres-lobo que pueblan actualmente el mundo de los negocios. Un mundo donde agresividad, prepotencia, arribismo, codicia, afán de poder, etc. son valores en alza.

● Randall pierde su empleo por ser un hombre culto, sensible y honrado, y por carecer «de ambición y de garra». Una vez poseído por el espíritu del lobo, recobrará y mejorará su posición superando a los demás con sus mismas armas aumentadas, marcando fieramente su territorio (la ejemplar escena de los lavabos), siendo, en suma, el lobo más fiero de la manada.

● Los grandes mitos del cine fantástico han experimentado una notable modificación. Antes, el aspecto angustioso e inquietante de sus historias radicaba en el terror que esas criaturas provocaban a los demás, en el miedo a un fatal encuentro con ellas. En las ficciones actuales, en cambio, se adopta el punto de vista del «monstruo», y la inquietud y el desasosiego emanan de la propia criatura, condenada a convertirse en monstruo a su pesar, y son compartidos por el espectador.

● Este cambio resulta muy evidente en *Lobo*. No son las acciones del protagonista convertido en monstruo las que nos crean ansiedad, sino su drama personal, su terror ante la paulatina pérdida de la identidad humana.



● Es un acierto del film esa primera fase de la transformación, en la cual el protagonista entra en posesión de una serie de extraordinarias facultades físicas de naturaleza animal. Algo así como el sueño de toda persona que ha entrado en el declive físico de los 50 años. Vemos a Randall entusiasmado con su nuevo estado, si bien desde el primer momento presente que ese inesperado regalo ha de tener su zona oscura, que todo tiene su precio.

● Hay, pese a todo, un momento en el que su actitud resulta ambivalente. ¿Da por buena su mutación a pesar de las consecuencias? ¿Es realmente el lobo que ocultaba en su interior —como le dice el viejo doctor— el que ha emergido a su consciencia? Tras algunas secuencias ambigüas, Randall no tardará en mostrarse como un hombre angustiado, alguien que, con terror, ve cómo pierde su humanidad sin poder remediarlo.

● Hasta ahora todas las ficciones sobre hombres-lobo nos mostraban a las víctimas de la licantrópia como individuos que sufrían por su maldición desde el primer momento. El protagonista de *Lobo*, vive, en cambio, un período lleno de plenitud. No es difícil deducir en su historia un paralelismo con el tema de las drogas. Euforizantes y revitalizadoras al principio, pero que no tardan, a través de la dependencia y el deterioro físico, en mostrar su lado oscuro y destructivo.

● Cuando la película se adentra en su último tramo desaparecen los contenidos metafóricos y sociales para atender a las necesidades propias del género. Así, su final introduce una nueva dimensión en la historia, esta vez de carácter poético, al sugerir el reencuentro de los amantes (el hombre que no duda en volver a ser lobo para defender a su amada y la mujer que durante toda su vida ha actuado como una «loba solitaria, y a la que por tanto no le desagrada en absoluto su incipiente metamorfosis) ahora en su naturaleza animal, convertidos en verdaderos lobos, y quién sabe si plenamente felices. Una concesión al lirismo que siempre agradecen los aficionados a los temas fantásticos.

**DATOS DE INTERÉS.** El guionista de *Lobo*, Jim Harrison, asegura haber tenido una verdadera experiencia de licantrópia. Se trata, desde luego, de un escritor obsesionado con el tema de la posesión animal. Otro ejemplo lo encontramos en su novela, llevada al cine, *Leyendas de pasión*, donde el protagonista está poseído por el espíritu de un oso.

## Las llaves del reino

**Título original:** The Keys of the Kingdom. **Producción:** Joseph L. Mankiewicz para Twentieth Century Fox (EE.UU., 1944). **Guión:** Joseph L. Mankiewicz y Nunnally Johnson, basado en la novela de A.J. Cronin. **Dirección:** John M. Stahl. **Fotografía:** Arthur Miller. **Montaje:** James B. Clark. **Dirección artística:** James Basev y William Darling. **Música:** Alfred Newman. **Intérpretes:** Gregory Peck (Padre Francis Chisholm), Thomas Mitchell (Doctor Willie Tulloch), Vincent Price (Angus Mealy), Rose Stradner (Madre María Verónica), Cedric Hardwicke (Monseñor Sleeth), Roddy McDowell (Francis, niño), Edmund Dwenn (Obispo Hamish McNabb), Peggy Ann Garner (Nora, niña), Jane Ball (Nora), Anne Revere (Agnes Fiske), Benson Fong (Joseph), Leonard Strong (Chiang). **Duración:** 130 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Francis Chisholm es un viejo sacerdote que regresa a su pueblo natal en Escocia después de haber servido durante toda su vida como misionero en China. El obispo quiere retirarle toda responsabilidad y manda un delegado que lee el diario personal de Chisholm. Allí se cuenta detalladamente toda su vida. Francis era un joven de familia católica en un pueblo protestante. Su padre murió cuando él era niño a consecuencia de las agresiones sufridas por un grupo de personas que le insultaban llamándole «papista». De joven, Francis estudia en el seminario Holywell College y tiene una novia llamada Nora. Esta, al despedirle al comienzo del curso, se imagina que quiere ser sacerdote, pero él insiste en su amor hacia la joven. Al cabo de un año sin ver a Nora, el rector de Holywell le propone hacerse sacerdote y le cuenta que la chica sufrió una fuerte depresión y está embarazada. Se niega a volver a ver a Francis. Tras muchos titubeos, Francis opta por hacerse sacerdote, no sin antes preocuparse por la hija de Nora. Es enviado a una aldea en China. Allí la misión está destruida y se sorprende cuando ve que los convertidos al cristianismo son gente humilde interesada por el dinero que el cura anterior les daba. Les llaman «cristianos de arroz». Francis se niega a convertir la fe en moneda de cambio y empieza desde cero. A medida que pasa el tiempo la gente le aprecia más. Tras toda una vida dedicada a la misión con resultados inciertos, regresa a Escocia. Al final, tras leer su diario, el delegado del obispo que pensaba cesarle como párroco opta por dejarle que continúe.



**COMENTARIO CRÍTICO.** John M. Stahl (1886-1950) es un director de la época clásica que se especializó en dramas y filmó algunos melodramas de relieve. Entre sus obras más logradas están *Imitación a la vida* (1934), *Sublime obsesión* (1935) y *Que el cielo la juzgue* (1945). La película, magníficamente fotografiada en blanco y negro, es un relato clásico, donde abundan los planos medios y primeros planos en secuencias que se van sumando para narrar una vida sin demasiadas sorpresas. El director ha vencido la tentación de ofrecer una hagiografía, una vida de santidad con hechos extraordinarios y hasta milagrosos y admiración o devoción de las gentes hacia el personaje para contar la simplicidad de la existencia del padre Francis Chisholm. De hecho, esta apuesta por la sencillez y la contención dramática hace que el protagonista resulte en algunos momentos un tanto distante. El recurso al diario sirve bien para el final optimista, pero apenas si se emplea para indagar en la personalidad del sacerdote. Como en otras películas de la época, la ambientación de China parece «de estudio», con decorados y vestuario no demasiado verosímiles, al igual que los personajes que hablan con facilidad inglés o que se muestran sumisos ante el hombre occidental.

**TEMÁTICA.** *Las llaves del reino* se inscribe dentro del renacer del cine religioso norteamericano de los años cuarenta como *Siguiendo mi camino* (1944) y *Las campanas de Santa María* (1945), ambas de Leo McCarey. En este caso se trata de una película-testimonio sobre un sacerdote. El interés que tiene esta biografía está en presentar a un hombre sencillo en conflicto con las circunstancias que le ha tocado vivir, tanto en la tarea ingrata de la evangelización como en la relación que tiene con sus superiores. La humildad natural (y no asumida con esfuerzo, como dice la monja) y la generosidad con el misionero protestante (que tiene mayor mérito sabiendo las vejaciones que sufrió su padre) son buena muestra del temple de este hombre. Para estar realizada en 1944, *Las llaves del reino* es una obra bastante moderna y se puede decir que recoge gran parte de la problemática que posteriormente se manifestará más explícitamente en el catolicismo.

● En el problema de la evangelización, el padre Francis aparece como un modelo innovador. No se deja llevar por los resultados (Angus le recrimina que la tasa de bautismos en su misión sea la más baja) ni emprende una labor de proselitismo a cualquier precio (se niega a conseguir conversiones interesa-

das y acaba con los «cristianos de arroz»). El propio hecho de que sea amigo de Willie, el médico ateo, ya resulta sospechoso; pero Francis entiende que «los paganos no siempre son malos ni los cristianos siempre son intachables». En el trasfondo está la problemática de la inculturación de la fe en el mundo no-occidental, lo que ha generado conflictos que se remontan al siglo XVII, cuando Mateo Ricci y otros jesuitas tuvieron problemas por el modo de extender el cristianismo en China.

● Esta actitud es fruto de las convicciones de Francis, un hombre que opta por el sacerdocio siendo adulto, que tiene una personalidad fuerte y un estilo genuino en las relaciones personales y en las tareas que emprende. Por ello no es de extrañar que sea visto con reticencias por sus superiores.

● La labor social que emprende Francis como médico aficionado es fruto del compromiso con las gentes del país y de una concepción del cristianismo en la que no interesa únicamente el aspecto espiritual, desgajado de las condiciones sanitarias, materiales y sociales del pueblo. Precisamente ese compromiso le lleva a colaborar en la destrucción de un cañón que está masacrando la misión, lo que supone una discutible participación de un sacerdote en la guerra, aunque comprensible para salvar vidas humanas.

● Para la jerarquía de la iglesia, China es un territorio a evangelizar; en cambio, Francis participa del momento histórico en el que el país «lucha por la unidad, la dignidad y un lugar en el sol». Por ello está muy vinculado a la gente sencilla, al pueblo chino, y renuncia a aliarse con los poderosos, lo que le proporcionarían mayores beneficios en todos los órdenes.

● El conflicto de Francis con sus superiores aparece soterrado; en otros ámbitos es el conflicto entre el individuo, con su carisma y su personalidad, y la organización a la que pertenece. Esta tensión es muy recurrente en el cine: no hay más que pensar en las múltiples películas donde un policía tiene dificultades con sus jefes.

**DATOS DE INTERÉS.** El título hace referencia al texto de los evangelios en el que Jesucristo le dice a Pedro que le dará las llaves del reino. Esta película sirvió para lanzar la carrera cinematográfica de Gregory Peck, que fue candidato al óscar por su trabajo interpretativo. En nuestro país se han realizado películas sobre el mismo tema misionero como *Forja de almas* (Eusebio F. Ardavín, 1943), *Molokai* (Luis Lucia, 1959) o *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1963).



## Lloviendo piedras

**Título original:** Raining Stones. **Producción:** Sally Hibbin para Parallax Pictures (Gran Bretaña, 1993). **Guión:** Jim Allen. **Dirección:** Ken Loach. **Fotografía:** Baary Ackroyd. **Montaje:** Jonathan Morris. **Dirección artística:** Martin Johnson. **Música:** Stewart Copeland. **Interpretes:** Bruce Jones (Bob), Julie Brown (Anne), Gemma Phoenix (Collen), Ricky Tomlinson (Tommy), Tom Hickey (Padre Barry), Mike Fallon. **Duración:** 87 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Bob es un obrero en paro que con su amigo Tom se buscan la vida como pueden, con chapuzas, pequeños robos y trabajos clandestinos. Collen, la hija de Bob va a hacer la primera comunión y su padre que está muy orgulloso del acontecimiento no quiere que a su hija le falte de nada. Necesita comprarle un traje que le cuesta más de cien libras que no tiene, además, le han robado una furgoneta. Intenta algunos trabajos y se emplea como guarda de seguridad en una discoteca donde ve a la hija de su amigo vender droga y trata de impedirlo, por lo que es expulsado del trabajo. Al final ha de pedir un préstamo. Un mafioso del barrio, que ha comprado la deuda, extorsiona y amenaza a su esposa y a su hija. Bob se enfurece y se pelea con el usurero, quien trata de huir cuando tiene un accidente que le cuesta la vida, con lo que Bob ha saldado su deuda; sin embargo, se siente culpable pero el párroco le da ánimos y le confiesa. Al final celebran la primera comunión.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Ken Loach (Londres, 1936) procede del documental televisivo. Su cine, como el de otros maestros —por ejemplo, Eric Rommer— consiste en hacer siempre variaciones sobre la misma película. O, si se prefiere, a lo largo de su filmografía se repiten las mismas preocupaciones y los mismos intereses. En *Family Life* subraya la lucha de unas mujeres por ser dueñas de su maternidad, al igual que en *Ladybird, ladybird* (1994), ese drama de enorme impacto sobre una mujer a la que el Estado le quita los hijos porque ha demostrado su incapacidad para educarlos debidamente. La preocupación por el mundo del trabajo y las condiciones de vida de la clase obrera han sido puestas de manifiesto por Ken Loach en *Riff Raff* (1990) y *Lloviendo piedras*, ambas con el mismo sentido del humor que viene a poner una nota de esperanza ante una situación inevitablemente dramática. Además, Loach ha rodado

dos películas de signo claramente político: *Agenda oculta* (1990), sobre la guerra sucia contra el IRA y *Tierra y libertad* (1994), una reflexión sobre las utopías en el bando republicano de la Guerra Civil española.

*Lloviendo piedras* es una película heredera del neorrealismo italiano de la postguerra, cuando el cine trataba de mostrar la pobreza y la lucha por la supervivencia de las gentes. La novedad está ahora en el mencionado humor. Este carácter neorrealista se aprecia en una cámara que actúa como notario, disimulando el artificio cinematográfico y desnudando la acción dramática de elementos que distraigan de lo esencial. Tan ello es así que más parece que asistimos a retazos de la vida de unas personas que a una historia construida para nuestro entretenimiento. Esta es la grandeza y la maestría de Loach quien, además, tiene el buen gusto de no cargar las tintas.

**TEMÁTICA.** La cuestión central de *Lloviendo piedras* es el paro y la necesidad de sobrevivir en una sociedad donde no hay trabajo estable para un porcentaje importante de la población. Ello se ve agravado cuando una familia tiene necesidades extraordinarias como puede ser un traje de primera comunión.

● En buena medida estamos ante una película de personajes: Tom es un obrero sin expectativas de futuro, Bob lucha desde el sentimiento de que no mejorará su situación, su suegro trabaja en una asociación ciudadana y trata de conseguir políticamente mejoras para los trabajadores, el párroco es un hombre cercano a la gente y busca el modo de mantener la esperanza sin renunciar a la justicia, la hija de Tom ha encontrado la falsa salida del tráfico de drogas, Anne (esposa de Bob) pertenece a una generación incapacitada al cabo de los años para el trabajo, etc. Todos ellos ofrecen un panorama bastante sombrío de gentes del pueblo en la Inglaterra actual.

● La película invita a reflexionar sobre las necesidades que tenemos o que nos hemos creado socialmente. Incluso sobre cierta sociedad de consumo que «exige» necesidades más allá de lo razonable. El propio párroco de dice a Bob y a su esposa que no es necesario que gasten tanto dinero porque «los padres de clase media no gastan ni la mitad»; llega a ofrecerles un vestido usado en buenas condiciones, que ellos rechazan porque entienden que han de esforzarse para satisfacer las expectativas de su hija en «el día más feliz de su vida».



● Esta cuestión también nos lleva a preguntarnos por el catolicismo de Bob —representativo de toda una generación de un determinado contexto social— que se basa más en tradiciones heredadas que en convicciones asumidas personalmente y en coherencia con el propio Evangelio. Bob, que se tiene por buen católico, es incapaz de explicarle a su hija la Última Cena con un mínimo de rigor y de modo que la niña lo comprenda.

● La clase obrera que presentada en la película está formada por personas muy castigadas, hasta el punto de que algunas llegan a plantearse el suicidio y abandonan toda esperanza. El sentimiento de impotencia y rebeldía lleva, a largo plazo, a cierta neurosis (gritos de Tom al helicóptero: «No somos animales porque no tengamos trabajo») como dice su esposa; y mina la moral de esas personas que hasta dependen del dinero ilegal obtenido por sus hijos. Otros sufren la exclusión del mercado laboral por falta de cualificación (Anne) o accidentes para los que no se tiene un seguro (señora del bar).

● En esta situación de desprotección social, las personas están a merced de usureros dispuestos a explotar las necesidades ajenas y obtener beneficios abusivos. Así, en la puerta de la oficina donde cobran el paro pululan los mafiosos amenazando a los que salen.

**DATOS DE INTERÉS.** *Lloviendo piedras* tuvo una buena acogida en el Festival de Cannes de 1993, donde consiguió el Premio Especial del Jurado. Se da la circunstancia de que el guionista de esta película, Jim Allen, ha sido minero y ha trabajado como albañil precisamente en los edificios de viviendas que aparecen en la película, por lo que el filme responde con bastante fidelidad a su experiencia directa. El paro también es el tema dominante en películas del neorrealismo como *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948) o *El empleo* (Ermanno Olmi, 1961). Pero también con obras del cine social norteamericano, entre las que destaca *Las iras de la ira* (John Ford, 1940) y *El hombre del sur* (Jean Renoir, 1945).

## Un lugar en el sol

**Título original:** A place in the sun. **Producción:** George Stevens para Paramount Pictures (EE.UU., 1951). **Guión:** Michael Wilson y Harry Brown, basada en la novela «An american tragedy» de Theodore Dreiser. **Dirección:** George Stevens. **Fotografía:** William C. Mellor. **Montaje:** William Hornbeck. **Dirección artística:** Hans Dreier y Walter Trier. **Música:** Franz Waxman. **Intérpretes:** Montgomery Clift (George Eastman), Elizabeth Taylor (Angela Vickers), Shelley Winters (Alice Tripp), Anne Revere (Hannah Eastman), Raymond Burr (Marlowe), Fred Clark (Bellows), Keefe Brasselle (Earl Eastman), Shepperd Strudwick (Anthony Vickers), Frieda Inescourt (Sra. Vickers), Kathryn Givney (Louise Eastman). **Duración:** 116 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** George es un joven de familia pobre que llega a la fábrica Eastman para pedir un empleo. Se trata del sobrino del dueño que se había encontrado casualmente con éste en otra ciudad. Su tío le da trabajo en una empresa en la que está prohibido mantener relaciones con empleadas. Pero George, que se encuentra solo en la ciudad, comienza a salir con una de ellas, Alice. Mientras tanto, en una fiesta en casa de su tío conoce a una chica de la alta sociedad, Angela, y se enamora de ella de inmediato. Alice le comunica que está esperando un hijo. George cada vez se siente menos atraído por ella y, por el contrario, sus relaciones con Angela avanzan. En septiembre ha prometido a Alice que se casará con ella, pero en lugar de hacerlo marcha de vacaciones con Angela y su familia a la rivera de un lago. Alice reacciona con ímpetu cuando ve su foto en el periódico y el engaño que ha sufrido. Se pone en camino y le amenaza con contar a todo el mundo sus relaciones como no se case de inmediato con ella. Juntos van a un albergue junto al lago. En una excursión en barca, Alice pierde el equilibrio y se ahoga. George —que había planeado su muerte— huye a casa de la familia de Angela. Pero acaban deteniéndolo. Es juzgado y condenado a muerte.

**COMENTARIO CRÍTICO.** George Stevens (1904-1975) comenzó a trabajar en la época del cine mudo y dirigió su primera película, *Sueños de juventud*, en 1935. En los años cuarenta dirige con eficacia varias comedias. Aunque se le considera representante del cine más académico al servicio de la industria hollywoodense, Stevens ha filmado obras como *Raíces profundas* (1952), *Gigante* (1956), *La historia más grande jamás con-*



tada (1965) y, sobre todo, *Un lugar en el sol*, premiada con seis oscars que forman parte de la historia del cine.

Dentro del más puro melodrama el relato de *Un lugar en el sol* participa de bastantes claves del cine negro (ambigüedad del protagonista, secuencias del juicio) y hasta del cine social, los temas como el aborto, el arribismo y las diferencias de clase que están presentes en la trama como condicionantes decisivos en el comportamiento del protagonista. Pero el meollo de la historia es la puesta en escena de sentimientos y los conflictos entre la realidad y el deseo, según los cánones del melodrama, género cinematográfico fácilmente reconocible y del que esta película forma parte por derecho propio. Quizá la debilidad mayor está en que los personajes no tienen la profundidad necesaria —por ejemplo, las dos mujeres— y el protagonista es un sujeto distante y ambiguo con el que el espectador nunca llega a identificarse del todo. No obstante, la elección de Montgomery Clift, uno de los rostros de la indecisión y el tormento interior más emblemáticos de Hollywood, constituye un acierto pleno. *Un lugar en el sol* no es tanto una obra de arte absoluta —además de las deficiencias en la construcción de los personajes, el relato tiene poca garra para el público— cuanto un filme representativo de toda una concepción del melodrama hollywoodense.

**TEMÁTICA.** El personaje de George es el de un joven desorientado y ambiguo. Viene de un mundo familiar en el que sus padres se han dedicado a un apostolado social y se dirige hacia otro mundo, el del éxito y la riqueza. Por ello, su fracaso final puede ser interpretado como fruto de cierta ambición o la consecuencia de su falta de preparación a la hora de vivir en un contexto que le supera. Esa ambivalencia en el personaje principal —es verdugo de la chica que muere, pero, sobre todo, víctima de sí mismo— hace de esta película una obra que se puede inscribir dentro del cine negro.

● La madre soltera es otra de las problemáticas que plantea *Un lugar en el sol*. En la película aparece la solución tradicional y habitual: casarse. Una solución falsa en cuanto al menos él no está enamorado. Sin decirlo claramente se plantea el aborto, pero el médico al que acuden no se da por enterado y los dos jóvenes asumen tener el hijo que esperan.

● La diferencia entre la justicia legal y la justicia moral es notable. George es inocente desde el punto de vista legal en cuanto no ha provocado la muerte de Alice, pero se siente moralmente culpable tanto por haber deseado su muerte (y hasta

haberla planificado) como por no haber hecho lo posible para salvarla. Por ello, al final le dice a Angela cuando se despide para ir a la silla eléctrica: «Ahora sé algo que antes ignoraba: que soy culpable de muchas cosas, de muchas más de las que dicen». En estas palabras está el misterio de la existencia del joven que, quizá, se ha arrepentido de haber abandonado el trabajo social de su madre; o que es consciente de que la acumulación de mentiras en que ha vivido (la doble vida con las dos mujeres) es la causa de su trágico final.

● En este sentido hay una crítica implícita al sistema judicial que permite una condena doblemente injusta, ya que George es inocente y la condena a muerte es irreversible. El plano final en el que el joven camina con el rostro sereno hacia la silla eléctrica muestra que ha asumido su responsabilidad y culpabilidad moral, pero también la injusticia de la pena que se le va a aplicar.

● Una de las sospechas que recaen constantemente sobre George es que no sigue con Alice porque prefiere ascender de clase social y pertenecer al mundo de los ricos, el de Angela y la familia Eastman. El espectador siente que no es así, pero el progresivo acercamiento a la chica rica y la búsqueda de un puesto de trabajo mejor en la fábrica familiar lo pueden hacer pensar.

● También aparece la injusticia que supone el que una empresa tome decisiones acerca de la vida personal de sus empleados (prohibición de tener relaciones personales entre los varones y las mujeres), lo que supone, principalmente, una discriminación de la mujer trabajadora.

**DATOS DE INTERÉS.** La novela «An American Tragedy» fue escandalosa en su época, pero está basada en un hecho real. Hubo el proyecto de llevarla al cine dirigida por Sergei M. Eisenstein, pero al final lo hizo Joseph von Sternberg. El fiscal cojo de la película no es otro que Raymond Burr, el famoso investigador impedido de la serie de televisión «Ironside».



## Mamá, hay un hombre blanco en tu cama

**Título original:** Romuald et Juliette. **Producción:** Cinéma/Enlloc /FR3 Films (Francia, 1988). **Guión y dirección:** Coline Sérreau. **Fotografía:** Jean-Noël Ferragut. **Montaje:** Catherine Renault. **Dirección artística:** Marc Stehle. **Interpretes:** Daniel Auteuil (Romuald), Firmine Richard (Juliette), Pierre Vernier (Blanche), Maxime Leroux (Cloquet), Gille Privat (Paulin), Muriel Combeau (Nicole), Catherine Salviat (Françoise). **Duración:** 111 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Romuald es director general de Blanlait, una empresa láctea, donde a raíz de nombrar un adjunto suyo —y amante de su mujer— se inicia una lucha por el poder. Dos directivos intentan defenestrarlo intoxicando los yogures y haciendo operaciones de bolsa que permitan una OPA de la competencia. El pobre Romuald no se entera, pero la señora de la limpieza, escuchando casualmente en los distintos despachos hila cabos y, con suerte, llega a la verdad. Pone en guardia al director acerca de los manejos que hay alrededor suyo y cuando están a punto de detenerle se refugia en su casa; Juliette es una mujer de color con cinco hijos de padres distintos que vive en un barrio de inmigrantes. Una vez que Romuald consigue con la ayuda de Juliette las pruebas oportunas, denuncia a los directivos y puede regresar a la empresa. Juliette sigue limpiando y soportando la tarea de sacar a sus hijos adelante. El mayor se ve implicado en tráfico de drogas y cuando es detenido, Juliette acude a Romuald para que le consiga el dinero de la fianza.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Una vez más el título de la versión española traiciona el original (*Romuald et Juliette*) y evoca un tono que no es el de la película. Aunque el primero sea menos comercial toma nota de los nombres de las dos personas que protagonizan la película. Coline Sérreau tuvo éxito con *Tres solteros y un biberón* en un estilo de comedia que ahora repite y que se basa en combinar las situaciones cómicas con cierta ternura hacia los personajes. En esta ocasión no renuncia a hablar de situaciones sociales de su país.

*Mamá, hay un hombre blanco en tu cama* es una película que funciona bien en su humor (humor de esa especie difícil que consiste en que los «gags» parezcan naturales en el desarrollo de la vida cotidiana), tiene agilidad suficiente, no se despegas de la realidad sino que refleja con contraste la vida del

burgués y la de las minorías raciales y, en buena lógica, debería terminar con las trayectorias divergentes de los protagonistas. Pero, claro está, la comedia no es eso y se hace un largo epílogo en el que a partir del descubrimiento de la infidelidad de su mujer, Romuald, se percata del amor gratuito de la fregona negra y se dedica a conquistarla. Esta parte busca el final feliz —tranquilizador hasta la fantasía— como un cuento de hadas; y, lo que es peor, al espectador se le hace ver que no está debidamente engarzada con la primera. Pero, bien pensado no hay otra alternativa, una vez que se quiere unir la comedia pura con los subrayados sobre las diferencias de clase de los protagonistas. Sérreau no es una directora genial, pero saca partido de las situaciones que propone y tiene medida a la hora de hacer chistes en la pantalla; brilla más en las secuencias concretas —como casi todas las que transcurren en los despachos de la empresa— que en el conjunto del relato. Particularmente, en la primera parte, toda la lucha de poder en la industria láctea tiene gracia; menos conseguida está la segunda, donde Serreau subordina el humor a la progresión que proporcione el final feliz indicado. A diferencia de la gran comedia, en la que los secundarios tienen su lugar, aquí se desaprovechan mucho y apenas si se explotan sus posibilidades. Los protagonistas funcionan bien y la directora hace que la cámara se enamore de ellos, sin pretender interpretaciones de antología o secuencias para su lucimiento. Los diálogos son ágiles y sirven bien al propósito del filme. Uno se puede reír en el cine con esta película que no aspira a más —sin renunciar por ello, insisto, a la descripción crítica de la sociedad en que transcurre— ni siquiera tiene una realización redonda, pero que, al menos, logra entretener y hasta la carcaja en varias secuencias.

**TEMÁTICA.** Por debajo de un argumento destinado esencialmente a hacer reír a través de una trama ciertamente original, hay cuestiones que pueden suscitar nuestra atención.

● La lucha por el poder en Blanlait aparece como una lucha sucia, donde se pone en peligro la salud de los consumidores o se maneja a la opinión pública con tal de conseguir los objetivos. La ética de los negocios cae por los suelos no sólo al usar información privilegiada para la compraventa de acciones de la empresa, sino al situarse en el terreno directamente criminal con el asunto de la intoxicación. Frente a otros relatos donde la intriga se sitúa en la delincuencia tradicional (robos, tráfico de drogas o estafas) esta película ofrece la novedad de la



delincuencia de guante blanco propia de las clases adineradas y de la llamada «cultura del pelotazo».

● Pero el propio Romuald se muestra al comienzo como un ejecutivo sin escrúpulos que fuerza el ritmo de la producción de yugures con tal de presentar al Consejo de Administración unas cifras que le hagan un director eficaz, aunque ello se haga a costa de rebajar los controles sanitarios. De hecho, esa decisión suya permite, en un primer momento, ocultar el sabotaje que sufre la empresa y pensar que las intoxicaciones son consecuencia de su decisión.

● Hay una ironía en el desarrollo de la intriga policiaca: es precisamente Juliette, una mujer a la que se supone ignorante de los mecanismos complejos de la gestión empresarial, quien descubre el complot que se organiza alrededor de Romuald. Este se muestra inicialmente incrédulo, pero luego comprueba que Juliette, al intentar ayudarlo, no sólo es inteligente, sino también honrada.

● Como ya se indica en el montaje paralelo de las primeras secuencias los dos protagonistas pertenecen a dos mundos opuestos: el de la alta burguesía con las necesidades ampliamente satisfechas y el de una familia peculiar de inmigrantes negros en un barrio obrero.

● En la descripción que se hace de las condiciones de vida y de la familia de Juliette aparecen los problemas de los inmigrantes: la desintegración familiar, la escasa dedicación que Juliette puede ofrecer a sus hijos debido a su trabajo, los problemas económicos para pagar el alquiler de la vivienda o para arreglar los desperfectos que surgen, etc.

● También en la película aparece la crisis del matrimonio como una característica de la sociedad actual. Juliette ha tenido cinco hijos, cada uno de un marido distinto, y no está dispuesta a ningún otro matrimonio. Pero Romuald sufre la infidelidad de su esposa, al mismo tiempo que él le es infiel, lo que llevará a la ruptura de su matrimonio.

● El final de esta comedia se presenta como la superación de uno de los tabúes de la sociedad actual: el matrimonio interracial. Esa superación viene dada por el amor generoso de Juliette, quien le da una lección a su jefe que le hace valorarla de un modo nuevo y por encima de su esposa.

## Matrimonio de conveniencia

**Título original:** Green card. **Producción:** Peter Weir y Green Card productions para Touchstone Picture (EE.UU.-Australia-Francia, 1990). **Guión y dirección:** Peter Weir. **Fotografía:** Geoffrey Simpson. **Montaje:** William Anderson. **Dirección artística:** Wendy Stites. **Música:** Hans Zimmer. **Intérpretes:** Gérard Depardieu (Georges Faure), Andie McDowell (Bronte), Bebe Neuwirth (Lauren), Gregg Edelman (Phil), Jessie Keosian (Sra. Bird), Robert Prosky (abogado de Bronte). **Duración:** 103 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Gracias a los oficios de un amigo común, Bronte y George, que nunca se han visto, acuerdan un matrimonio de conveniencia. De esa forma ambos conseguirán lo que tanto ansían: él, emigrante francés, logrará el permiso de residencia en los Estados Unidos; ella podrá vivir en el apartamento de sus sueños, que sus dueños sólo quieren alquilar a un matrimonio joven. Tras la ceremonia, ninguno de los dos piensa volver a verse en el futuro. Pero una investigación llevada a cabo por el departamento de inmigración les obligará a reunirse temporalmente para inventarse una vida en común y convencer a los investigadores de la licitud de su matrimonio. Está en juego la deportación de él; y la cárcel por el delito de fraude para ella. La convivencia, sin embargo, no se presenta fácil, pues los caracteres de ambos no pueden ser más diferentes...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Peter Weir, el director de películas tan señaladas como *Unico testigo*, *El club de los poetas muertos* o *Sin miedo a la vida*, ha construido en esta ocasión una divertida comedia, no exenta de espíritu crítico, utilizando una mezcla de materiales que combina los ingredientes clásicos (e incluso tópicos) con apreciables toques de originalidad. Entre sus características más elementales, se encuentra el siempre fácil recurso de los caracteres extremadamente opuestos de los dos protagonistas (recurso del que, no obstante, la película extraerá más de un motivo de reflexión), así como los numerosos equívocos, con los familiares y amigos de la protagonista, que se van produciendo a lo largo del argumento.

La originalidad más destacable de la película radica en su habilidad para contar una historia de amor «al revés»: es decir, una historia de amor que empieza con un matrimonio que marca la desunión de la pareja, y termina, tras un período de forzoso conocimiento, con una separación que, paradójicamen-



te, supone el inicio de una profunda relación sentimental. Para abundar en este planteamiento recordemos, por ejemplo, que es precisamente en el transcurso del interrogatorio a cargo de los investigadores de inmigración que los acusan de fraude, cuando tanto Bronte como George declaran por primera vez, y por separado, lo que cada uno piensa y siente sinceramente por el otro. Además de un guión con suficientes elementos para atraer la atención del espectador, la película juega fundamentalmente la baza de los intérpretes, y ahí, en el buen rendimiento que el director ha sabido extraer tanto de Depardieu como de Andie McDowell, radica otro de los méritos, que hacen de *Matrimonio de conveniencia*, una comedia muy por encima de la media habitual de lo que se nos viene ofreciendo.

**TEMÁTICA.** Como en otras películas sobre el tema de las relaciones sentimentales, *Matrimonio de conveniencia* se plantea una cuestión eterna: ¿dónde está la pareja ideal? ¿podemos reconocerla a simple vista o es necesaria la convivencia? En este caso las respuestas son evidentes: la pareja ideal puede encontrarse a veces en la persona más insospechada, aquella que es por completo opuesta a nosotros; y, por supuesto, esa revelación no puede apreciarse a simple vista, sino que brota tras un período de mutuo conocimiento. De hecho, Bronte empieza despreciando sinceramente a George, a quien considera un zafio en las antipodas de su delicado mundo, y cree haber encontrado en Phil, que es prácticamente igual a ella en todo, el compañero perfecto. Los acontecimientos le demostrarán lo equivocada que estaba.

● Es curioso señalar cómo el enamoramiento les cambia igualmente su punto de vista acerca del matrimonio como institución. Del desprecio del comienzo, cuando son capaces de servirse de él para obtener sus propósitos, pasan, al final, a la completa aceptación de su significado, simbolizado aquí, en el rito de los anillos.

● La historia de esta curiosa pareja sirve también al guionista y director Peter Weir, australiano de nacimiento, para arrojar una mirada un tanto irónica hacia las cultas y socialmente elevadas clases norteamericanas. La moda de lo «light» convertida en una especie de culto; la ecología de salón; el refinamiento artificioso (la irrupción de George en el exquisito mundo de Bronte y su círculo es visto desde dentro como la irrupción de la barbarie en el mundo civilizado) o la falta de escrúpulos para respetar aquello en lo que no creen, son algunas características que la película no duda en poner en evidencia con cierta sorna.

● Sin cargar en exceso las tintas, la película no pasa tampoco por alto la oportunidad de criticar tanto el racismo todavía imperante en la sociedad estadounidense (ejemplarizado sobre todo en la escena en la que los arrendatarios examinan la solicitud de Bronte), como las múltiples barreras que existen en el mundo al libre movimiento de las personas (George no puede trabajar en Estados Unidos porque no posee el permiso de residencia, la famosa «carta verde» a la que alude el título original de la cinta), a pesar de las constantes proclamas de derechos y libertades que habitualmente se hacen desde cualquier gobierno.

● La última escena de la película nos remite a uno de esos «finales abiertos», tan de moda últimamente. Por una parte resulta obvio que la historia de amor de los protagonistas se ha consumado. Pero sucede justo en el momento en que deben separarse. El director no ha querido acentuar el pesimismo de la situación, sabedor de que el público (especialmente el norteamericano) no tolera así como así los finales tristes, sobre todo si se trata de una comedia. Pero tampoco ha querido plegarse del todo al convencional «happy end». Sobre la imagen final de una Bronte llorosa y enamorada, parece, pues, planear la pregunta: ¿será capaz de abandonar su modo de vida, su círculo de amistades y su precioso apartamento, para ir en busca de George?

**DATOS DE INTERÉS.** *Matrimonio de conveniencia*, además de resultar un éxito comercial, obtuvo dos premios prestigiosos: sendos «Globos de Oro» como mejor comedia y mejor actor de comedia a su protagonista, Gérard Depardieu. Curiosamente, al poco tiempo de estrenarse la película, se cambió el color de las famosas tarjetas verdes (no olvidemos que ese es el título original del filme) de residente, que pasaron a ser de color rosa.



## Los mejores años de nuestra vida

**Título original:** The best years of our life. **Producción:** Samuel Goldwyn para Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU., 1946). **Guión:** Robert E. Sherwood, según el relato «Glory for me» de McKimlay Kantor. **Dirección:** William Wyler. **Fotografía:** Gregg Toland. **Montaje:** Daniel Mandell. **Dirección artística:** Perry Ferguson y George Jenkins. **Música:** Hugo Friedhofer. **Interpretes:** Myrna Loy (Milly Stephenson), Frederic March (Al Stephenson), Dana Andrews (Fred Derry), Harold Russell (Homer Parrish), Teresa Wright (Peggy Stephenson), Virginia Mayo (Marie Derry), Cathy O'Donnell (Wilma Cameron), Hoagy Carmichael (Butch). **Duración:** 182 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Tres veteranos de la guerra mundial, Fred, Homer y Al, regresan en un avión a sus casas en Boone City, mientras rememoran lo que ha sido su vida antes de la guerra y piensan en lo que les espera. El marinero Homer, a quien le faltan las dos manos, cree que su novia no querrá casarse con él. Al principio está desanimado y siente que su minusvalía le va a dificultar irremediablemente la vida que le espera. Al Stephenson se reincorpora al banco donde trabajaba, pero no está de acuerdo con las oportunidades que se le ofrece a los excombatientes y cada vez bebe más. Fred no está de acuerdo con la vida que ha llevado su esposa, tiene dificultades para encontrar trabajo y ha de aceptar un empleo en el que tiene como jefe a un antiguo subordinado suyo. Fred acaba enamorándose de la hija de Al contra la opinión de éste.

**COMENTARIO CRÍTICO.** William Wyler ha pasado a la historia del cine como de los grandes narradores clásicos. *Cumbres borrascosas* (1939), *El forastero* (1940), *La señora Miniver* (1942) y *Horizontes de grandeza* (1957) son algunos de los títulos significativos de su extensa filmografía. En *Los mejores años de nuestra vida* se vertebran perfectamente en una estructura unitaria tres historias que quieren reflejar, a modo de fresco, los problemas de la reinserción de los combatientes tras la guerra. El guión dosifica un relato sin altibajos ni efectismos, casi como en un tono menor de crónica de la vida cotidiana, con un ritmo adecuado para un relato muy largo. El director se apoya en el magnífico guión y el trabajo interpretativo sin hacer alardes con la cámara. Sólo hay un par de secuencias en las que el encuadre reflexiona sobre lo que se narra: el plano-grúa de los aviones de desguace y la escena final en la que vemos los cruces de miradas entre Fred y Peggy mientras asisten a la boda

de sus amigos. El tratamiento que hace Wyler de la historia tiene un difícil equilibrio en el que rehuye la dramatización excesiva y para ello intercala algunos toques de humor.

**TEMÁTICA.** *Los mejores años de nuestra vida* se inscribe entre esas películas del Cine con mayúsculas capaces de retratar la Vida, también con mayúsculas, en toda su tensión de ilusiones, afectos, conflictos, deseos, etc. Por tanto señalar el tema central es tanto como apuntar a la vida de las gentes en su rica y ambigua complejidad. Pero la historia está muy arraigada en la inmediata postguerra, siendo una especie de homenaje a los combatientes y una apuesta por reflejar sus problemas de reinserción y sensibilizar a la opinión pública acerca de ellos. El episodio del soldado que pide un préstamo para montar una granja es muy significativo de las dificultades de esa reinserción.

● Los tres veteranos son protagonistas positivos que, además de mostrar su valor en el campo de batalla, luchan ahora en una guerra tanto o más difícil: Homer ha de sobreponerse a los prejuicios (propios y ajenos) sobre su invalidez; Fred a un matrimonio que ha fracasado porque su esposa tiene otra escala de valores; y Al a un trabajo que ya no le satisface porque se encuentra lejos de sus preocupaciones actuales.

● Frente a los centenares de películas bélicas que se han ocupado de la experiencia definitiva de la guerra, este filme es de los escasísimos que, sin contener ninguna secuencia sobre la misma guerra, esa experiencia aparece como telón de fondo permanentemente que está determinando la vida de las personas. En breves apuntes aparece una crítica al tiempo pasado en la guerra, que no ha servido como experiencia valiosa para la vida civil y ni las medallas y ni las menciones honoríficas tienen ahora validez alguna; incluso hay personas, como el nazi del bar, que piensan que la postura de Estados Unidos ha sido un fraude.

● El tiempo pasado en la guerra ha supuesto una fractura inexorable en la vida de los tres protagonistas. Por ello, la reinserción en la vida civil no es tanto recuperar el pasado —y volver a un empleo y una familia como la que se dejó— cuanto iniciar la vida desde una perspectiva que es nueva en la medida en que viene determinada por una experiencia radical cual es la de la guerra. La película trata de movilizar a la sociedad en favor de los veteranos, de suscitar la generosidad para con las personas que se jugaron la vida en el campo de batalla: el discurso de Al en el club ante los miembros del banco en el que



trabaja resume bien esta situación, que viene contrapuesta con las dificultades de Fred para conseguir y conservar su empleo.

● El matrimonio y la familia han sufrido en la larga ausencia. Al está dolido porque no ha visto crecer a sus hijos y siente que ha de volver a enamorarse de su esposa Milly y construir nuevamente su matrimonio. Pero Fred constata que su personalidad ha sido transformada por los años de la guerra hasta el punto de que no se identifica con el afán de dinero de su esposa ni con sus valores de apariencia frívola.

● Al final, *Los mejores años de nuestra vida* constituye un canto a la lucha y a la necesidad de dejar atrás el pasado y su experiencia traumática en aras de un futuro que está por construir. El matrimonio y el trabajo aparecen como los dos polos sobre los que se logra la felicidad y se recupera el tiempo perdido en una guerra que les robó los mejores años de su vida.

**DATOS DE INTERÉS.** El productor Samuel Goldwyn se inspiró en un artículo periodístico sobre los problemas en la vida civil de los ex-combatientes. El carácter de crónica de la película se ve en la elección de Harold Russell, un soldado al que realmente le faltan las manos, como se comprueba en la secuencia en la que le muestra los muñones a su novia, uno de los momentos más duros de la película. *Los mejores años de nuestra vida* es uno de los títulos más significativos de toda la historia del cine, no en vano obtuvo siete oscars de Hollywood —entre ellos el de mejor película, compitiendo con obras como *Que bello es vivir\**, *Duelo al sol* (King Vidor) y *La pasión de los fuertes* (John Ford)— y figura en todas las listas de las mejores películas. El título ha sido parafraseado por Emilio Martínez-Lázaro en su comedia *Los peores años de nuestra vida* (1994). Lamentablemente la copia en vídeo presenta deficiencias en la imagen de blanco y negro de Gregg Toland, uno de los mejores directores operadores del cine clásico.

## Mi chica

**Título original:** My girl. **Producción:** Brian Grazer para Imagine y Columbia (EE.UU., 1991). **Guión:** Laurice Elehwany. **Dirección:** Howard Zieff. **Fotografía:** Paul Elliott. **Montaje:** Wendy Greene Bricmont. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Dan Aykroyd (Harry Sultenfuss), Jamie Lee Curtis (Shelly de Voto), Macaulay Culkin (Thomas J. Sennett), Anna Chlumsky (Veda Sultenfuss), Griffin Dunne (Mr. Bixler), Ann Nelson (Gramoo Sultenfuss). **Duración:** 97 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Veda es una niña de once años, especialmente sensible para su edad. Huérfana de madre, vive con su padre, que dirige una empresa de pompas fúnebres, en un pequeño pueblo de Pennsylvania. El negocio paterno, instalado en el mismo caserón que les sirve de domicilio, hace que Veda esté habituada a la presencia de cadáveres y a todas las muestras de dolor que se derivan del fallecimiento de una persona. A pesar de ello, o quizá por eso mismo, es una feroz hipocondríaca y está obsesionada con la idea de la muerte. El ambiente familiar no se sirve de gran ayuda: su padre está siempre absorto en el trabajo y su abuela, que la ha cuidado hasta entonces, tiene demencia senil. No acaban ahí sus problemas, está además enamorada de su profesor de literatura y comienza a sentir celos porque su padre piensa casarse con la nueva maquilladora que ha entrado a trabajar en la funeraria. Sólo Thomas, su único amigo, es capaz de comprenderla. Pero muchas cosas van a cambiar durante el verano de 1972...

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Mi chica* es un título engañoso. Parece sugerir una de esas tontas comedietas para adolescentes, cuando en realidad se trata de una película que, si bien se dirige a un público preferentemente juvenil, aborda cuestiones nada habituales en este tipo de cine y puede ser contemplada y disfrutada igualmente por los adultos. Sorprendentemente, fue un gran éxito, lo que demuestra que el público juvenil es capaz también de interesarse por una historia que habla de cosas como la muerte, la enfermedad, el miedo, el dolor, el sentimiento de culpa... Por supuesto, la clave de ese éxito consiste en tratar todos esos temas a través de una historia sumamente atractiva que ofrece asimismo abundantes episodios luminosos y divertidos, que aparece subrayada por una espléndida banda sonora llena de magníficas canciones, y que está interpretada por un



puñado de excelentes actores. Dan Aykroyd y Jamie Lee Curtis se mueven dentro de sus mejores registros interpretativos. Macaulay Culkin demuestra que es algo más que el niño gritón de *Solo en casa*. Y la debutante Anna Chlumsky es posiblemente una de las presencias infantiles más fascinantes que han surgido en los últimos años: uno de esos «monstruos» cinematográficos que enamoran a la cámara y llenan la pantalla en cada plano en el que aparecen.

*Mi chica* es una película perfectamente equilibrada que nunca se complace en los efectos melodramáticos, lacrimógenos o morbosos a que podía dar lugar su argumento. No rehuye una cierta sentimentalidad que busca la adhesión entregada del espectador, pero al mismo tiempo nunca deja de proporcionar datos y elementos para la reflexión. Una «rara avis», en definitiva, dentro de los modos y maneras con que hoy se fabrica el cine para consumo de adolescentes. Dado el éxito de *Mi chica*, se rodó una continuación, *Mi chica 2*, donde la chica vive su primer amor adolescente e intenta descubrir algo más de su personalidad.

**TEMÁTICA.** Un tema cruza toda la película: el miedo y la obsesión infantil hacia la muerte. Lo hace presentado un caso extremo, el de una niña que ha vivido siempre rodeada de todos los signos propios de la muerte, pero el caso es extrapolable al de tantos niños con las mismas inquietudes. La joven protagonista manifiesta sus temores y ansiedades con toda clase de aprensiones y un carácter hipocondríaco, que le ha llevado a alimentar la idea enfermiza de haber matado a su madre. Sólo cuando es capaz de enfrentarse directamente a la idea de la muerte (es decir, cuando se atreve a llorar sobre su amigo muerto) y de preguntar abiertamente por la idea que tanto la atormenta (la muerte de su madre) comenzará a liberarse de su angustia y dará un decisivo paso de madurez.

● La frase que le dice días después a la madre de Thomas: «Thomas estará muy bien, mi madre cuidará de él», es la conciliación positiva de sus dos grandes obsesiones. Para ello ha tenido que contar con la ayuda de su familia. Shelly juega un papel decisivo adoptando poco a poco el papel de la madre que nunca ha tenido y persuadiendo al padre de la clase de atención que debe prestar a su hija.

● La forma en que Veda comienza a superar sus traumas no es otra que la de expresar abiertamente sus sentimientos y hablar del dolor y de la angustia sin problemas. Lo

hace cuando recibe la ayuda de su familia, pero curiosamente era es también la regla de oro que el profesor de literatura le apunta en el cursillo: debes expresar lo que hay en tu interior.

● El símbolo de madurez de Veda está expresado en la poesía que lee al final, sincera y profunda, frente al poemita pueril que lee en la primera clase. También en el color del anillo, en la superación del infantil enamoramiento del profesor y en la aceptación de otras personas (la nueva amiga o la propia Shelly) en su mundo.

● La película trata también de la amistad. Thomas representa a ese amigo ideal que nos escucha y nos comprende, nos soporta los malos ratos, está siempre dispuesto a ayudarnos y hasta nos miente (el pez muerto) si es por nuestro bien. Veda ha tenido la suerte de encontrar un amigo así, tal vez por eso su idea del cielo es la de un lugar «donde todos son amigos».

● Paralela a la infantil transcurre la historia de los adultos, llena igualmente de matices. Harry (el viudo aburrido que se ha refugiado en su trabajo o en distracciones seniles —es divertida la escena del bingo—) y Shelly la extrovertida hippy a la que se adivina mucho mundo recorrido, son dos caracteres opuestos, pero, paradójicamente, cada uno de ellos aporta aquello de lo que el otro ha carecido hasta entonces, y ambos descubren que era éso justamente lo que necesitaban: la familia, un hogar, en el caso de ella; y un poco de excitación y aventura en el caso de él.

● Este enamoramiento, con la consiguiente «transfusión de personalidades» que produce, aporta un tema lateral: la complejidad infantil ante los cambios de personalidad que pueden detectar en sus padres o bien ante el descubrimiento de facetas desconocidas de su carácter. Veda comienza aceptando mal ese cambio en su padre, aunque acabará asimilándolo al compás de su propia transformación.

● Cabe destacar esa reivindicación, habitual en muchas cintas americanas, de la forma de vida y los valores de las pequeñas comunidades, presentadas como lugares idílicos de paz y convivencia. Reivindicación que no incluye aquí ningún aspecto crítico (sabemos poco del pueblo, salvo que viven personas distintas entre sí, pero capaces de apuntarse a un curso de poesía) y posee nostalgia.



## Mi padre

**Título original:** Dad. **Producción:** Joseph Stern y Gary David Goldberg para Amblin Entertainment (EE.UU., 1989). **Guión y dirección:** Gary David Goldberg. **Fotografía:** Jan Kiesser. **Montaje:** Eric Sears. **Dirección artística:** Jack Degovia. **Música:** James Horner. **Intérpretes:** Jack Lemmon (Jake), Ted Danson (John), Olympia Dukakis (Betty), Kathy Baker (Annie), Kevin Spacey (Mario), Ethan Hawke (Billy), Zakes Mokae (Dr. Chad), J.T. Walsh (Santana). **Duración:** 134 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** El matrimonio formado por Jake y Betty están de compras cuando a ella le sobreviene un infarto. Su hijo John, un ejecutivo de bolsa en Wall Street viaja a Los Angeles para visitar a Betty y ocuparse de su padre mientras ella esté hospitalizada. John ha estado tiempo fuera de casa y ahora reestablece una relación olvidada: su padre, que dependía para todo de su esposa, inicia una reeducación para valerse por sí mismo y encontrar nuevos alicientes en la vida. Al tiempo que Betty es dada de alta, su marido Jake es hospitalizado con cáncer de vejiga. Entra en coma y sufre alucinaciones, pero su hijo confía en su recuperación y le dedica todo su tiempo. Ello permite una recuperación milagrosa del anciano y nuevos bríos para recuperar aficiones y actividades ya abandonadas. Tal es así que su esposa no lo reconoce en esta etapa de su vida, en la que tiene extraños sueños como si hubiera disfrutado de una vida paralela. El médico le diagnostica una «esquizofrenia realzada» y toda la familia se pone de acuerdo para seguir el juego y hacer que Jake viva feliz el resto de sus días.

**COMENTARIO CRÍTICO.** La película tiene todo el tono de una obra menor, sin pretensiones. El propio guión es bastante plano, sin grandes giros narrativos ni secuencias de impacto. Insiste en los detalles de la vida cotidiana y explora las posibilidades dramáticas de un tiempo limitado en las antípodas del patetismo. El director juega fuerte en la interpretación y los diálogos, casi como en una obra de teatro. Los dos protagonistas de *Mi padre* despliegan su potencial dramático sin demasiados tics. En particular Jack Lemmon, un hombre tan dotado para la comedia —recuérdese, por ejemplo, *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1959)— como para el drama, como *Desaparecido/Missing* (Costa-Gavras, 1981, resulta muy creíble en su papel de anciano. El tono de obra menor que tiene la película no debe impe-

dimos apreciar una ambientación y una fotografía muy cálidas, que abundan en los pequeños detalles.

**TEMÁTICA.** La vida de los ancianos en las sociedades industriales donde ha desaparecido la familia patriarcal y la responsabilidad de los hijos en el cuidado de los padres es la cuestión central —y, prácticamente, única— de esta película.

● John es un ejecutivo de bolsa que vive lejos de sus padres y despreocupado por la suerte de los mismos. A partir del infarto de la madre y de la responsabilidad que asume sin proponérselo, aunque gustoso, con su progenitor su vida cambia de perspectiva: ahora tratará de recuperar el tiempo perdido y hacer lo imposible para que haya felicidad en los últimos días del hogar familiar.

● La presencia de John acompañando a su padre en todo momento supone una experiencia educativa para él de cara a sí mismo y a su propio hijo. John aprende la importancia de la relación familiar, la generosidad que hay que desarrollar en un momento determinado y el cultivo de la relación afectiva (es elocuente, en este último sentido, la secuencia en la que Jake le pide un beso a su hijo). Este comportamiento inédito de John sirve también para abordar desde un nuevo punto de vista las relaciones con su hijo Billy, un chico bueno desorientado en la vida que se encuentra alejado de su padre. Se puede decir que la enfermedad de Jake sirve para que John reflexione sobre el propio hecho de la paternidad y la filiación y al hacerlo valore de un modo nuevo —más allá de la pura biología— la condición de hijo/padre, los dos papeles que ha de asumir al mismo tiempo.

● El aspecto más amargo de *Mi padre*, aunque tratado sin insistencia, es la anulación de la personalidad de Jake en sus últimos días: ha dejado de hacer todo lo que le gustaba porque su esposa se ha impuesto hasta hacer de él un hombre débil y menesteroso. El difícil equilibrio del matrimonio tiene mayor riesgo en los momentos de la ancianidad, cuando los defectos aumentan y uno de los dos cede más de lo debido. No obstante, la ternura de Jake y Betty suple sobradamente esa deficiencia que ya existía y que se ha agravado con los años.

● Otra tesis que se deriva de la película es que todos podemos aprender —en realidad, necesitamos aprender— en todos los momentos de nuestras vidas: en su ancianidad Jake ha de aprender de nuevo a conducir, a poner la lavadora, fregar los platos y practicar todo aquello que estaba olvidado y que hacía



más feliz su vida. Pero Betty también ha de aprender a respetar a su marido, a que desarrolle su personalidad, incluso aunque no le comprenda o no esté de acuerdo con lo que ha sido su vida en los cincuenta años anteriores.

● ¿Hay que decir siempre la enfermedad grave a un paciente? *Mi padre* plantea el conflicto entre el derecho del enfermo a estar informado y los deseos de la familia de preservarle de sufrimientos. Aunque este dilema tenga una solución en cada caso particular y el riesgo de equivocarse sea permanente, la cuestión de fondo está en asumir la enfermedad fatal y la propia muerte. En el bingo Jake se encuentra a unos amigos que le hablan de todos los que han fallecido, lo que sirve para educarle en asumir su propio fin; sin embargo, cuando el médico le habla del cáncer no es capaz de soportar el golpe. Más tarde, Jake asumirá lo inevitable con unas palabras dichas a su esposa que sirven no sólo para enfrentarse a la muerte, sino a la propia vida de anciano: «Morirse no es un pecado; no vivir, sí».

● Esta cuestión está en relación con la «tercera edad» o la ancianidad como tiempo concreto y distinto respecto a otras épocas de la vida, con sus propias aspiraciones y necesidades. Jake y Betty se presentan a sus desconocidos vecinos y se presantan a cuidarles a los niños, con excesivo voluntarismo, pero descubriéndose felizmente como personas útiles para sí mismas y para la comunidad en la que viven.

**DATOS DE INTERÉS.** *Mi padre* tiene sabor a película para televisión, tanto por la temática de que se ocupa, como por el tratamiento con que lo hace y por la presencia de actores conocidos a través de la pequeña pantalla: el coprotagonista Ted Danson (de la telecomedia «Cheers») y los secundarios Kathy Baker (de «La ley de Los Angeles») y Kevin Spacey (de «Treinta y tantos»). Las diferencias entre un padre que ha trabajado en una fábrica y cree en el valor de lo producido y un hijo que vive de la «ingeniería financiera» de la bolsa y se dedica a comprar empresas para cerrarlas ya apareció, con un tratamiento mucho más amplio en *Wall Street*, donde Michael Douglas y Charlie Sheen interpretaban al hijo y al padre.

## La Misión

**Título original:** The Mission. **Producción:** David Puttnam y Fernando Ghia (Goldcrest) para Warner Bros. (Gran Bretaña, 1986). **Guión:** Robert Bolt. **Dirección:** Roland Joffé. **Fotografía:** Chris Menges. **Montaje:** Jim Clark. **Música:** Ennio Morricone. **Intérpretes:** Robert de Niro (Rodrigo de Mendoza), Jeremy Irons (padre Gabriel), Ray McAnnally (cardenal Altamirano), Aidan Quinn (Felipe Mendoza), Ronald Pickup (Montar), Charles Row (Cabeza), Daniel Berrigan (padre Sebastián). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** A través del relato del cardenal Altamirano, quien está escribiendo un informe para la Santa Sede, se nos narran los sucesos ocurridos en la segunda mitad del siglo XVIII cuando, en aplicación del Tratado de Madrid de 1750, fueron transferidos unos territorios españoles de Paraguay, Uruguay, Argentina y Brasil a Portugal. Este hecho supuso la supresión de las «reducciones» jesuitas en las que los indios vivían libremente. El padre Gabriel llega a un lugar remoto de la selva y en compañía de otros jesuitas pone en marcha una «reducción». Paralelamente, Rodrigo de Mendoza, un aventurero español que se dedica a cazar indios, tiene una crisis a raíz de matar a su hermano que le lleva a la selva con los jesuitas. Allí purgará su culpa y se transformará en un ser completamente diferente. Una vez que se impone la aplicación del Tratado, los clérigos se resisten de diverso modo: unos con las armas y otros desde la no violencia.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Roland Joffé ha hecho un cine comprometido con realidades en las que la opción por la justicia y los dilemas morales están muy presentes. En *Los gritos del silencio* planteó la actitud de los occidentales en la guerra civil que destruyó Camboya; en *Creadores de sombras* (1989) recrea la fabricación de la bomba atómica en un laboratorio norteamericano y la actitud de los científicos ante los resultados devastadores; en *La ciudad de la alegría* ha vuelto la mirada al Tercer Mundo para, a partir de la novela de Dominique Lapierre, mostrar el compromiso con los más pobres de un médico y una enfermera.

*La Misión* es una película que combina el espectáculo con el drama, la acción con el mensaje. Es decir, está destinada a todos los públicos y trata de satisfacer distintas sensibilidades.



El guión es de Robert Bolt, el veterano escritor de obras como *Lawrence de Arabia*, *Un hombre para la eternidad* y *Rebelión a bordo/El motín de la Bounty*. En nuestra opinión hubiera sido deseable un mayor desarrollo de las secuencias donde se describe la vida en las misiones y, por el contrario, reducir el tiempo destinado a la guerra final. La cámara y la fotografía subrayan la grandiosidad de las localizaciones, sobre todo de las cataratas de Iguazú, y crean espectáculo en las secuencias bélicas, aunque esto se aprecie más en la proyección de cine que en el formato de vídeo. La música de Ennio Morricone combina melodías clásicas con una inteligente y sugerente utilización de motivos e instrumentos de música indígena. En conjunto, *La Misión* es una película valiosa, con buen ritmo y un equilibrio notable entre el cine-espectáculo y la recreación histórica. Y ello a pesar de algunos puntos discutibles, como las licencias creativas que señalamos más adelante y cierta idealización de los indígenas.

**TEMÁTICA.** Entre las varias cuestiones que plantea *La Misión* quizá la más importante sea la destrucción de las utopías históricas. Las Reducciones del Paraguay fueron un intento de crear una sociedad utópica donde el ser humano conviviera en paz y libertad, donde el trabajo no alienara su existencia y donde nadie dominara a sus semejantes. Desde la «Utopía» de Tomás Moro hasta la «Ciudad del Sol» de Tommaso Campanella, han sido muchos los intentos por describir y alentar una sociedad que realice plenamente las aspiraciones de justicia, paz y libertad.

● Los jesuitas que viven en la misión se ven obligados a obedecer a sus superiores y entregar los territorios. Naturalmente lo hacen de mala gana. ¿Hasta qué punto es justa la «obediencia debida»? ¿En qué medida el individuo ha de doblegarse ante la organización a que pertenece voluntaria (orden de los jesuitas, Iglesia) o ineludiblemente (Estado), sobre todo cuando acatar una decisión supone contribuir a provocar un daño?

● El trasfondo político de la supresión de las reducciones es una lucha por el territorio y por el poder entre las naciones. Y, más remotamente, los recelos que en Europa existen ante los jesuitas, a los que se atribuye una desmedida capacidad para influir en algunos gobernantes y en la sociedad. También está el trasfondo de la colonización, de la incapacidad de la cultura occidental para comprender la vida y las costumbres de los indígenas. Como dice Altamirano, consciente de la injusticia que supone acabar con las misiones, «pronto me di cuenta cuán extraño es el mundo que me habían enviado a juzgar».

● En relación con esto mismo también plantea la película el uso de la violencia como respuesta a la violencia institucional (quizá de un modo un tanto anacrónico: la cuestión es más bien del siglo XX). Tras Gandhi sabemos que existen formas eficaces y pacíficas de resistencia como la no-violencia activa, pero no siempre ha sido ni será fácil la respuesta a esta cuestión, incluso desde los postulados cristianos en que se plantea en *La Misión*.

● El pecado, el arrepentimiento, la expiación y el perdón aparecen en el itinerario espiritual y físico que recorre Rodrigo de Mendoza. Su vida de cazador de indios está marcada, pero no tiene conciencia de la culpa. Sólo a partir de que cometa el crimen de matar a su hermano será capaz de sumirse en una angustiosa búsqueda y optar por un cambio radical. A ello contribuye la lectura de la carta a los corintios de san Pablo (himno a la caridad). Las poderosas imágenes en que carga con un fardo a través de la selva son la visualización de la expiación del pecado. Serán los indios —a falta del hermano muerto— quienes le ofrezcan el perdón, liberándole del fardo/pecado. A partir de ahí adopta con compromiso creciente con quienes han sido sus víctimas y acabará dando la vida por ellos.

**DATOS DE INTERÉS.** El actor que interpreta al padre Sebastián es un jesuita de verdad, Daniel Berrigan, quien asesoró al equipo de producción de la película. Entre los secundarios también está el actor irlandés Liam Neeson, quien saltó a la fama al protagonizar *La lista de Schindler*. Hay varias licencias creativas, es decir, datos que no corresponden a la realidad histórica o no están documentados por las investigaciones. Algunos tienen escasa entidad (por ejemplo, Altamirano no era cardenal, sino un jesuita andaluz sin otra dignidad) mientras otros tienen mayor relieve: así, no consta que ningún jesuita participara en la guerra final ni que hubiera una represión contra los indios como la que describe la película. Por el contrario, el empleo de la música por los jesuitas para empatizar con los indios sí obedece a los testimonios históricos que tenemos sobre las «reducciones».



## Mi vida

**Título original:** My life. **Producción:** Jerry Zucker, B.J. Rubin, Hunt Lowry (Zucker Bros. Prod.) para Capella International (E.E.UU., 1993). **Guión y dirección:** Bruce Joel Rubin. **Fotografía:** Peter James. **Montaje:** Richard Crew. **Dirección artística:** Neil Spisak. **Música:** John Barry. **Interpretes:** Michael Keaton (Bob Jones), Nicole Kidman (Gail Jones), Michael Constantine (Bill), Rebecca Schull (Rose), Bradley Whitford (Paul), Mark Lowenthal (Dr. Mill), Lee Garlington (Carol), Queen Latifah (Theresa), Haing S. Ngor (Dr. No). **Duración:** 107 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** En 1963, Bob Ivanovith es un niño de Detroit que pide a las estrellas el deseo de que en el patio de su casa aparezca un circo de verdad; llega a invitar a sus compañeros del colegio a verlo, pero cuando llega no hay nada. Treinta años más tarde, Bob Jones —ha cambiado su apellido— posee una agencia de relaciones públicas en Los Angeles. Está casado felizmente y espera su primer hijo. Le diagnostican un cáncer de riñón que se ha extendido a los pulmones. Se dedica a grabar con la cámara de vídeo todo tipo de consejos y recuerdos para cuando su hijo nazca. Conforme avanza la enfermedad se niega a aceptar la muerte inminente y visita a un curandero chino, que le plantea que hay mucha ira en su interior y que es necesario perdonar. Bob apenas se habla con sus padres. Les visita a propósito de la boda de su hermano Paul, pero la ocasión apenas si sirve para nuevos reproches sobre el pasado. Bob pide que se cumpla el deseo de conocer a su hijo. Tras el nacimiento y cuando más disfruta del pequeño, la enfermedad comienza a dejarle inútil. En los últimos días sus padres le visitan y le dan la sorpresa de montar un circo de verdad en el patio.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Bruce Joel Rubin ha sido compañero de estudios de Martin Scorsese y de Brian de Palma. Dejó inacabada la filmación de un guión que luego daría lugar a *Proyecto: Brainstorm*. La muerte, la incertidumbre sobre la vida ultraterrena, la indagación sobre los planos de la realidad, son las cuestiones que más han preocupado a Rubin quien, como guionista, es el autor de dos de las películas recientes de mayor impacto sobre el más allá: *Ghost. Más allá del amor* (Jerry Zucker, 1990) con un tono más amable y un tratamiento de comedia y *La escalera de Jacob* (Adrian Lyne, 1990) que era una propuesta mucho más arriesgada en la confusión de planos de realidad. En ambos casos se trata de películas estimulantes, ca-

paces de discurrir por ese espacio indefinido entre el realismo dramático y la ficción fantástica. En *Mi vida* el guionista pasa a la dirección para realizar lo que se supone es un trabajo más personal. Y, sin embargo, resulta mucho más convencional, ya que su tratamiento es plenamente realista. La apuesta no resulta demasiado novedosa, aunque tiene su riesgo: qué puede sentir y cómo puede vivir un individuo la inminencia de una muerte anunciada. Hay que reconocer que la propuesta podía resultar ridícula o excesivamente melodramática, pero el tono dado salva en parte ese riesgo. Bien entendido que el guión sujeta con fuerza el desarrollo de la historia para que no se le vaya de las manos y evite al espectador cualquier sensación de nihilismo o desgarró existencial. Quiero decir que esa muerte anunciada está dulcificada en la historia, particularmente en el desarrollo final, que debería ser más gris, menos esperanzado que ese reencuentro familiar y esa recuperación de los sueños de la infancia que se nos presentan en un «crescendo» más bien falso. Así las cosas, *Mi vida* es una película que entretiene sin satisfacer del todo, aunque sirva como diagnóstico de los temores y las angustias del ser humano de hoy.

**TEMÁTICA.** La inminencia de la muerte, el dolor de la muerte de uno mismo, la inevitable llegada del fin de la existencia en la plenitud de la vida es el motor dramático de *Mi vida*. El propio título subraya que la muerte hace referencia a la vida, que el hecho de morir es triste y doloroso en cuanto separa de los seres queridos y acaba con proyectos de futuro. Como resume el protagonista «Morir es una forma muy dura de apreciar la vida».

● La primera reacción lógica ante la enfermedad terminal es rebelarse, negarse a aceptar que no existe tratamiento posible, por ello Bob echa en cara al médico: «No me puede arrebatar mis esperanzas de ese modo. Es lo único que me queda». Las visitas al curandero chino le van transformando paulatinamente en orden a aceptar la irreversibilidad de la enfermedad y, sobre todo, a lograr la paz interior necesaria para ello. El curandero no va a hacer desaparecer el tumor, pero le diagnostica un mal espiritual dentro de sí y la necesidad de expulsar la ira mediante el perdón. Es decir, una vez desechada toda posibilidad de curación de la enfermedad física sólo queda la preparación interior para asumir la muerte propia.

● La inminencia de la muerte siempre remite al pasado, a hacer balance de lo que ha sido la vida. De ahí que Bob se



pregunte por su identidad, sus raíces familiares, etc. De hecho, al principio le preocupan las opiniones de los empleados de la oficina, pero pronto el interés se desplaza hacia sus familiares, con quienes busca la reconciliación.

● La infancia en cuanto vivida y en cuanto recordada tiene peso en la existencia de Bob. Sus sueños infantiles no se realizan y de ahí se derivan sus frustraciones. El reproche que hace a su padre de que estaba absorbido por el trabajo y no jugaba con él parece la raíz de esos malos recuerdos infantiles. Esta es una de las constataciones claras que hace la película: la necesidad de emplear tiempo con los hijos, de acompañarles en su crecimiento. No obstante, como nos dice la psicología, la memoria es selectiva y Bob confiesa a su vecina Carol que apenas tiene recuerdos de cuando era niño.

● Bob marcha de la casa paterna en Detroit porque no quiere seguir la profesión de su padre ni se siente identificado con su familia. Cambia su apellido e inicia a miles de kilómetros una vida diferente. La película no explica por qué hace esto, por qué de niño se avergonzaba de sus padres (¿quizá porque otros niños eran de otra clase social?). El conflicto con los padres —y la culpabilidad derivada del mismo— es uno de los temas más repetidos en el cine norteamericano. Esta película constata que la separación entre los familiares se debe, en buena parte, a las diferencias de intereses y de perspectivas de futuro. Así, Bob busca el éxito en el mundo de los negocios en una ciudad cosmopolita, mientras su hermano Paul es fiel a las raíces culturales y al negocio de su familia.

● Las grabaciones con cámara de vídeo aparecen como un sucedáneo de inmortalidad: Bob quiere perpetuar su vida a través de la memoria de las imágenes, sobre todo para el hijo que va a nacer y a quien quiere dedicar el tiempo que no le dedicaron a él. Pero también la cámara sirve para ocultarse y adoptar una pose de testigo en la visita que hace a sus padres en Detroit, como si no se tratara de su familia o su presencia allí fuera la de un profesional del periodismo.

**DATOS DE INTERÉS.** Michael Keaton, el protagonista de esta película es un actor bastante versátil, pero, sobre todo, ha encarnado papeles de «malo», como el perverso casero de *De repente, un extraño* (John Schlesinger, 1990), pero su papel más relevante ha sido la encarnación del personaje de cómic *Batman*. En las secuencias de la montaña rusa se escucha el célebre tema musical de *Carros de fuego*, cuyo autor es Vangelis.

## Una noche en la ópera

**Título original:** A Night at the Opera. **Producción:** Irving Thalberg y Sam Wood para la Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU., 1935). **Guión:** George S. Kaufman, Morrie Ryskind y Al Boasberg. **Dirección:** Sam Wood. **Fotografía:** Merritt B. Gerstad. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Ben Carré. **Música:** Herbert Stothart. **Intérpretes:** Groucho Marx (Ollie B. Drifwood), Chico Marx (Fiorello), Harpo Marx (Tomasso), Margaret Dumont (Mrs. Claypool), Allan Jones (Ricardo Baroni), Kitty Carlisle (Rosa Castaldi), Walter Wolf (Rodolfo Lasparrí) Sig Rumann (Herman Gottlieb). **Duración:** 85 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Contar el argumento o siquiera la sinopsis de una película de los hermanos Marx resulta una tarea casi imposible. Recordemos no obstante que el endiablado enredo que habitualmente preside cada uno de sus filmes tiene que ver aquí con el mundo de la ópera; con un tenor pobre y desconocido enamorado de una hermosa soprano de quien anda también encaprichado otro tenor famoso y despótico; con una viuda millonaria que decide financiar una compañía de ópera; y con un trío de personajes (el asesor de la viuda, un seudo agente artístico y un ayudante de vestuario) que harán de cada situación un puro disparate. Parte de la acción transcurre en un trasatlántico en el que suceden las cosas más descabelladas, y en un teatro de ópera en el que una función de estreno acaba convirtiéndose en una delirante batalla campal.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Si el cine cómico mundo contó con una serie de genios a cual más grande (con Chaplin y Keaton a la cabeza), la llegada del sonoro proclamó como reyes indiscutibles a los inimitables Hermanos Marx. Como artistas procedentes del «music-hall», representaban todo lo que el cine sonoro pedía: chistes, canciones, gritos, música, bullicio... Todo eso y unas cuantas toneladas de locura genial que lo mismo servía para hacer reír a los espectadores que sólo buscaban un poco de diversión, que para deslumbrar a los intelectuales de vanguardia con un estilo de humor que todavía hoy sigue siendo vanguardista.

Entre los admiradores de los Marx se da una controversia a la hora de decidir cual es su mejor película. Para unos *Sopa de ganso* (1933) es la favorita; para otros lo es *Una noche en la ópera* (1935). Lo curioso es que aunque fueron consecuti-



vas en su carrera, entre una y otra se produjo un evidente cambio de estilo. En efecto, tras el poco éxito comercial de *Sopa de ganso*, que fue producida por la Paramount, los Marx recibieron una oferta para trabajar en la Metro-Goldwyn-Mayer, con la condición de introducir diversas variaciones en el hasta entonces anárquico y fragmentario estilo de sus películas. Entre esos cambios, destacaba una mayor elaboración del libreto (hasta seis escritores intervinieron en el guión de *Una noche en la ópera*), el estudio minucioso de cada gag y cada escena (ver **Datos de interés**) y la incorporación de canciones y números musicales (entre otros, aquellos en los que Chico y Harpo mostraban sus habilidades al piano y al arpa). *Una noche en la ópera* fue un éxito rotundo, pero el paso del tiempo ha señalado como sus partes más débiles, tanto a la ñoña historieta sentimental de su argumento, como a la plomiza longitud de algunas de sus escenas musicales.

**TEMÁTICA.** El ingrediente fundamental del humor de los Marx radica en su absoluta falta de respeto hacia cualquier clase de convencionalismo, sea de orden estético, social o moral; en la sistemática destrucción de las convenciones y del orden establecido. Sus armas principales son la lócura inesperada, la ausencia de toda lógica y un cierto aliento poético (poética del absurdo, si se quiere) que surge de su conflictiva relación con el resto del mundo. Todas estas razones hacen que sus películas sigan siendo plenamente vigentes con el paso del tiempo.

● Ese particular humor suyo no es sino la perfecta combinación o síntesis de tres estilos encarnados en cada uno de los hermanos. Así, Groucho representa el delirio y la invención verbal, la visión radicalmente pesimista del mundo, el sarcasmo continuado y la causticidad en estado puro.

● Chico aporta la visión pragmática de la realidad. Y como consecuencia de esa visión, lo suyo es hacer trampas constantemente, confundir identidades para sacar provecho y embrollar lo más posible las cosas por aquello de que «a río revuelto...»

● Harpo es el mimo mudo, y a pesar de su aspecto inocente y angelical (lo que acentúa aún más su carácter subversivo) es el paradigma de lo imprevisible, la fuerza destructora, la amenaza constante para quienes le rodean y especialmente, debido a su incontinente lujuria, para las mujeres.

● Chico Marx dio una aguda explicación del éxito del trío cuando dijo: «La razón de que al público le guste vernos ejecutar cualquier tontería que se nos ocurra, es que todas las per-

sonas normales desearían hacer, de vez en cuando, cosas parecidas... Groucho dice cuanto se le ocurre, sin adulterarlo, y cuando Harpo desea insinuarse a una de sus rubias va hacia ella como un jugador de rugby tras la pelota. No se nos permiten las inhibiciones: damos cuanto tenemos. Si Harpo vacilase lo más mínimo antes de saltar sobre las mujeres que ve, seguramente ofendería al público y no conseguiría la aprobación de la censura. Pero como va tan directamente, se considera todo como pura chifladura... y la chifladura queda fuera de los límites del mal gusto».

● Por muy disparatadas que fueran sus historias, un tema central siempre subyace en el cine de los Marx: el dinero. Motor de todas las acciones, impulsor de la conducta de todos los personajes, para los que generalmente el fin justifica todos los medios (y ese fin es casi siempre el dinero), la crítica a su decisiva importancia como valor social es evidente en todas sus películas.

**DATOS DE INTERÉS.** A partir de *Una noche en la ópera*, y antes del rodaje de cada película, los Marx emprendían una gira artística por varias ciudades representando una revista musical en cuyo marco se iban incluyendo las escenas que figuraban en el guión. De acuerdo con las reacciones del público, las escenas y gags se iban modificando. De esa forma, al rodarse la película se habían perfeccionado al máximo. Las canciones y números musicales de sus películas, que hoy se ve como lo más flojo de las mismas (aunque no en todos los casos) fueron justificados por el productor Irving Thalberg diciendo que eran necesarios para que el público «tomase aliento y no se fatigase de tanto reír». Por supuesto, las historias amorosas eran también una imposición del productor, que «siempre sabe lo que quiere el público». Pese a lo que mucha gente llegó a creer, Harpo no era mudo. Ya desde el comienzo artístico de los cinco hermanos (a los tres más conocidos hay que añadir a Zeppo y Gummo), Harpo se limitaba a gesticular mientras los demás cantaban. Ante el éxito de sus estrafalarias actuaciones, decidió continuar mudo en la pantalla.



## El oso

**Título original:** The bear/L'ours. **Producción:** Claude Berri para Renn Productions (Francia, 1988). **Guión:** Gérard Brach, según «The Grizzly King», de James-Oliver Curwood. **Dirección:** Jean-Jacques Annaud. **Música:** Philippe Sarde. **Montaje:** Noelle Boisson. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Dirección artística:** Toni Ludi. **Personajes:** el oseño La Douce, oso Bart, oso Doc, Tchéky Karyo (Tom), Jack Wallace (Bill), André Lacombe. **Duración:** 98 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** En la Columbia británica, en 1885. Un oseño juguetea feliz junto a su madre cuando un alud de piedras provoca la muerte de la osa. Mientras tanto, dos cazadores han encontrado el rastro de un oso adulto, macho y de enorme peso. Lo hieren de un disparo pero logra huir no sin antes matar a una mula y herir a un caballo. El oseño se encuentra con el oso adulto y trata de entablar una relación con él, a lo que éste se resiste. Pero, herido como está busca curarse con baños de barro y aceptará la amistad del oseño cuando éste le lame la herida y lo sana. Lo tomará bajo su protección al alevín y pescará en el río de alta montaña para él, aunque el pequeño «sueña» y recuerda a su madre. En una nueva batida, los dos cazadores logran capturar al oseño y se divierten con él. Preparan una encerrona para matar al adulto, pero el cazador más interesado en ello tiene un despiste y el oso lo acorrala. El hombre implora perdón y el animal parece escucharle. Su compañero lo tiene a tiro pero él le ruega que no dispare y le alienta a huir, perdonándole la vida. Al final, un lebrero nos advierte que «Hay un placer mayor que matar, dejar vivir».

**COMENTARIO CRÍTICO.** En busca del fuego y El nombre de la rosa han dado a conocer a Annaud, un cineasta proveniente de la publicidad. En la segunda destrozó todo el espíritu de la hermosa novela de Umberto Eco en aras de la comercialidad, traicionando particularmente el sentido del final del libro, caótico y apocalíptico para hacer una batalla en la que ganaban los buenos. En busca del fuego era un intento de recrear la vida cotidiana del hombre primitivo usando hábilmente la lucha por el fuego como leit-motiv. En ambas este director sabe poner imágenes de las que arrebatan, sabe conmovir al espectador fácil. Pero no es capaz de profundizar en sus historias, de ir más allá de las primeras emociones. Casi como el anuncio

de televisión que se agota en unas imágenes eficaces. En El oso ha intentado satisfacer a los amantes de la naturaleza y a quienes sostienen el mito de la bondad de lo natural. También ha buscado una película para chicos digerible por los adultos. El esquematismo del planteamiento clama a los cielos. Es verdad que existe una idea buena: antropomorfizar al oso y hacerle protagonista de una historia. Pero esta idea no da de sí para un largometraje. Formalmente hay una calidad fuera de duda. Las dificultades especiales de un rodaje de estas características han sido salvadas. La película ganaría suprimiendo las dos secuencias en las que el oseño sueña con el accidente en que muere su madre. De hecho, el dibujo animado de la seta no deja de ser una concesión demasiado evidente al público infantil, para el que la película no está destinada. Annaud gusta de mover la cámara aunque no venga a cuento, así como darnos planos generales que muestren el paisaje y donde a veces cuesta buscar con la vista a los protagonistas, y encuadres rebuscados como el de las balas apuntado a la Luna y el pájaro posado en la cornamenta del ciervo que el oso acaba de cazar. Sin lugar a dudas, la debilidad mayor está en la historia de los cazadores, eficaz para el progreso dramático de la película, pero esquemática hasta el panfleto.

**TEMÁTICA.** El mensaje global de la película es un canto al respeto que debemos a la Naturaleza y a la consideración de los animales como seres vivos, con sus derechos. Inexplicablemente, un lebrero advierte que nos encontramos en la Columbia británica, a finales del siglo pasado, lo que sobra en una historia que es intemporal y puede ubicarse en cualquier lugar.

● El oso hasta podía haber prescindido de los tres cazadores, únicas personas que aparecen en la historia..., pero Annaud no quería hacer exactamente una película que, a pesar de la dramatización, llegara a parecerse demasiado a un documental. Ha tomado a los osos como seres superiores paradigmas de la bondad de la Madre Naturaleza, y nos ha servido la respetabilidad animal como si de humanos se tratara.

● El ser humano como agresor del mundo animal nos lleva a una conclusión semejante a las fábulas morales protagonizadas por animales: hombre = depredador, animal = natural = bueno. Pero esta ecuación está rota en el film en el momento en que aparece un puma atacando al oseño protagonista. En este caso —se nos dice inconsecuentemente— el puma es malo; asimismo, la caza de los ciervos está rodada para que parezca



lo más natural posible, hurtando el punto de vista de los animales que reciben la muerte a manos del oso. Como se trata de una película para todos los públicos, los cazadores acaban recibiendo una lección de los animales y arrepintiéndose de su sed de sangre. La Naturaleza como guía de comportamiento moral es una propuesta, cuando menos, equívoca.

● La idea de antropomorfizar al oso, inevitable en una dramatización, contiene la trampa de atribuir a los animales sentimientos humanos, lo que puede ser aceptable en los dibujos animados por una convención de género, pero no tanto en una ficción de imagen real rodada como si fuera un documental. Sólo con esfuerzo el espectador crítico puede situarse en un nivel de inocencia necesario como para aceptar este punto de vista tan tramposo y del que las secuencias de los sueños del osezno son su máxima expresión, pero también otras, como la «venganza» que ejerce el oso adulto al matar a los animales de carga de los cazadores o el plano del caballo «llorando» por la herida recibida.

● La orfandad del osezno y la búsqueda de la figura del adulto (padre/madre que lo cuide y acompañe) es quizá el punto donde convergen más los pequeños animales y humanos: la menesterosidad del niño busca instintivamente el cariño y la protección de la madre igual que los animales.

**DATOS DE INTERÉS.** Rodar una película con animales resulta una tarea poco menos que imposible en cuanto, por más ensayo y adiestramiento previo que exista, su conducta es imprevisible, se salen del cuadro previsto y no hay modo de poner marcas para que no pierdan el enfoque de la cámara. Estas dificultades han sido salvadas en *El oso* con cierta elegancia, aunque hay momentos en que el «raccord» (continuidad de la acción entre un plano y otro) no está logrado y los encuadres se mueve mucho por rodar a distancia. La puesta en escena juega bien en ocasiones, como en la secuencia en que el puma acorralla al osezno en un tronco de árbol suspendido sobre el río. Como en otra película de este director, *En busca del fuego*, Annaud ha tenido el reto de contar una historia a través de imágenes desnudas, prescindiendo prácticamente de las palabras, lo que constituye todo un ejercicio de virtuosismo.

## El padre de la novia

**Título original:** Father of the Bride. **Producción:** Pandro S. Berman para Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU., 1950). **Guión:** Frances Goodrich y Albert Hackett, basado en la novela de Edward Streeter. **Dirección:** Vincente Minnelli. **Fotografía:** John Alton. **Montaje:** Ferris Webster. **Dirección artística:** Cedric Gibbons y Leonid Vassian. **Música:** Adolph Deutsch. **Intérpretes:** Spencer Tracy (Stanley T. Banks), Joan Bennett (Ellie Banks), Elizabeth Taylor (Kay Banks), Don Taylor (Buckley Dunstan), Billie Burke (Doris Dunstan), Leo G. Carroll (Mr. Massoula), Moroni Olsen (Herbert Dunstan), Melville Cooper (Mr. Tringle), Paul Harvey (reverendo Galsworthy), Rusty Tamblyn (Tommy Banks), Frank Orth (Joe). **Duración:** 89 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Rodeado de los restos de lo que parece haber sido una gran fiesta, un hombre, el abogado Stanley Banks, se dirige a los espectadores haciendo unas reflexiones acerca del amor, el matrimonio y las bodas. Kay, su única hija, se acaba de casar, y Stanley recuerda cómo se desarrolló la historia que ha conmocionado su vida a lo largo de los últimos meses. Todo comenzó con un rudo golpe: su querida hijita, a la que él consideraba aún una niña, anuncia de buenas a primeras que tiene novio y que piensa casarse. Pero no acaba ahí la cosa: sin tiempo aún de digerir la tremenda noticia, o de hacerse a la idea de las presuntas cualidades que adornan al pretendiente, Stanley tendrá que iniciar un doloroso recorrido (tanto para su ego de padre como para su bolsillo) por toda esa cadena de ritos que rodean una boda...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Frances Goodrich y Albert Hackett, matrimonio y famosa pareja de guionistas del Hollywood de la edad dorada (suyos son, entre otros, los guiones de *La cena de los acusados*, *¡Qué bello es vivir!* o *El diario de Ana Frank*), recibieron con aprensión el encargo de hacer una versión de una novela de éxito acerca de las angustias de un padre ante la inminente boda de su hija. A pesar de sus dudas y temores, el trabajo les salió redondo y fueron nominados para un Oscar, que no ganaron porque en su camino se cruzó esa obra maestra que es *Eva al desnudo*.

Vincente Minnelli, autor de grandes películas musicales (*El pirata*, *Gigi*, *Un americano en París*, *Brigadoon*), suntuosos melodramas (*Como un torrente*, *Los cuatro jinetes del Apocalip-*



sis, *El loco de pelo rojo*, *Con él llegó el escándalo*) y refinadas comedias (*Té y simpatía*, *Adiós, Charlie*), aportó al tema su innegable oficio y su experta dirección de actores. Y la presencia de estrellas tan cotizadas como Tracy, Bennett y Taylor hizo el resto. *El padre de la novia* resultó un éxito artístico (llegó a ser nominada para el Oscar a la mejor película, que también acabaría ganando *Eva al desnudo*), y un triunfo comercial de primera magnitud. Casi medio siglo después, el espíritu y la temática de la película permanecen vigentes, aunque hayan cambiado algunas formas externas y determinadas actitudes sociales. Los personajes siguen teniendo ese mismo aura de autenticidad del que supieron dotarles los actores. Y el ritmo de la narración y el estilo irónico y tierno con que está contemplada toda la historia continúan hablando en favor de un cineasta, prolífico y muchas veces discutido, que ha dado a la cinematografía mundial un puñado de excelentes películas.

**TEMÁTICA.** Mediante un tema con el que resulta fácil identificarse a una mayoría de espectadores (la angustia del padre que comprueba que su hija querida ha crecido, le ha sustituido en el primer puesto de sus afectos y va a pasar a depender —tal concepto existía al menos en la época en que se rodó el film— de otro hombre), *El padre de la novia* aporta una más amplia reflexión acerca de un buen número de cuestiones tan cotidianas como importantes en la vida de las personas.

- La película acierta a recrear con precisión ese punto de inflexión que supone, para los padres, la boda de un hijo, uno de esos acontecimientos ricos en sensaciones contrapuestas y donde la alegría y la tristeza van indisolublemente mezcladas.

- Sensación de plenitud (el cachorro ya es capaz de formar su propio nido) y de vacío (por le hueco que deja en la casa). De satisfacción (ante un nuevo ciclo vital que se cumple) y de disgusto (porque supone un acercamiento a la vejez). De expectativas (la ilusión por el futuro, las novedades, los nietos) y de nostalgia (por el tiempo pasado). De dolor y de íntimo placer, etc.

- Evidentemente, la comicidad de la película se basa en la feroz y obsesiva resistencia que el padre opone a la nueva situación, aunque, «ley de vida», no tendrá más remedio que acabar aceptándola. Frente a su postura, enrabietada y resistente, se opone el punto de vista de la madre, mucho más sensato e inteligente, que aprovecha la circunstancia para revivir su propia juventud a través de su hija.

- Y es que, a un nivel más profundo, la película trata de la desazón provocada por el paso del tiempo. Y también del deseo humano de preservar un estado «ideal» frente a los embates de la realidad. Stanley Banks vive refugiado en su bonita casa, lleva una plácida existencia y no desea cambio alguno. La boda de su hija, por lo que tiene de renuncia sentimental y hasta de pérdida económica, no es sino un grave contratiempo que amenaza ese mundo perfecto en el que vive. Pero no hay estados de felicidad que se prolonguen indefinidamente. Cada nueva intromisión de la realidad, es decir de la vida, requiere una solución de compromiso. Y así lo acaba entendiendo el personaje.

- Hay también en *El padre de la novia* una suave burla acerca de determinados comportamientos y costumbres sociales. Pero en el caso de los personajes la sátira se ve siempre atemperada por la ternura con que están tratados: la tacañería de Banks, la suficiencia del novio, los modos de niña mimada de Kay, etc.

- Lo mismo ocurre con los usos y hábitos (resulta curiosa, por cierto, la importancia social que se da a la bebida como signo de estatus económico); a veces la película parece querer ironizar sobre lo que de artificioso y banal hay detrás de una boda cuando ésta se convierte en una especie de espectáculo social, pero sin llegar en ningún momento a la condena.

- Por el contrario, aunque Banks dude al principio de que todo ese despliegue haya servido para hacer un día inolvidable, al final, mientras baila con su mujer, reviviendo su propia boda, no cabe duda (ni a él ni a los espectadores) de que todo ha merecido la pena.

**DATOS DE INTERÉS.** El éxito de *El padre de la novia* hizo necesaria una continuación, *El padre ya es abuelo*, rodada un año más tarde por los mismos actores y director. Una tercera entrega de la saga se frustró en el último momento. Pero no así una serie de TV inspirada en los personajes. En 1991 se rodó una nueva versión del film, que se incluye en esta colección. Su visión resulta muy útil e ilustrativa para acercarnos al fenómeno de los «remakes» o nuevas versiones, así como para comprobar, a través de las modificaciones introducidas en el argumento, los cambios sociales producidos en estos cuarenta años.



## El padre de la novia

**Título original:** Father of the Bride. **Producción:** Sandy Gallin Prod. y Sandollar Prods. para Touchstone Pictures y Touchwood Pacific Partners I. (EE.UU., 1991). **Guión:** Frances Goodrich, Albert Hackett, Mancy Meyer y Charles Shyer, basado en la novela de Edward Streeter. **Dirección:** Charles Shyer. **Fotografía:** John Lindley. **Montaje:** Richard Marks. **Música:** Alan Silvestri. **Interpretes:** Steve Martin (George Banks), Diane Keaton (Nina Banks), Kimberly Williams (Annie Banks), Kieran Culkin (Matty Banks), George Newbern (Bryan MacKenzie), Martin Short (Franck Eggelhoff), B.D. Wong (Howard Weinstein), Peter Michael Goetz (John MacKenzie), Kate McGregor Stewart (Joanna MacKenzie). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Rodeado de los restos de lo que parece haber sido una gran fiesta, el empresario George Banks se dirige a los espectadores reflexionando acerca del amor, el matrimonio y las bodas. Annie, su única hija, se acaba de casar, y George comienza a recordar cómo se desarrolló la historia que ha conmocionado su vida a lo largo de los últimos meses. Todo comenzó cuando su hijita, a la que él consideraba aún poco menos que una niña, regresó de un viaje de estudios por Italia convertida en toda una mujer... y dispuesta a casarse. Pero eso no es todo, pues casarse significa boda. Y George no imaginaba lo que, a efectos económicos y de organización, supone celebrar una boda de cierta categoría...

**COMENTARIO CRÍTICO.** En la jerga del cine se denomina «remake» a la nueva versión que se hace de una película anterior. Abundan como es sabido los «remakes», y aunque haya épocas de mayor profusión, es un fenómeno que se ha venido produciendo desde los orígenes del Cine. En sí, no significan, una circunstancial falta de ideas, como tantas veces se da a entender. El «remake» es sencillamente una opción más (y tan arriesgada comercialmente como cualquier otra) con la que cuentan los productores, y a la que vienen acudiendo desde siempre.

Esta nueva versión *El padre de la novia*, resulta sumamente fiel a la estructura y el argumento del original, hasta el punto de que en los títulos de crédito se han conservado los nombres de los guionistas de aquel film. Muchas secuencias y diálogos están calcados del film de 1950, incluso en su planificación. Y aunque el formato presente algunas diferencias, éstas

nunca afectan a lo esencial. El enorme éxito comercial de la película demostró que sus principales responsables, Charles Shyer y Nancy Meyers (matrimonio de guionistas, igual que los autores del primer guión) acertaron con la idea base de su proyecto, consistente en mantener el espíritu y la temática de la película anterior y reforzar sus aspectos humorísticos, dando paso a una comicidad mucho más evidente y extrovertida. A ello se presta o sólo la colaboración de un actor tan propenso a la exageración y la parodia como Steve Martin, tan distinto en todos los aspectos al sobrio Spencer Tracy, sino también la propia puesta en escena de la película (un ejemplo entre docenas: los primeros planos de Martin mirando la mano del novio sobre la pierna de su hija). *El padre de la novia* (1991) gana así en efectividad de cara al público actual lo que pierde en sutileza y penetración psicológica, si se la compara con su antecesora.

**TEMÁTICA.** Todo «remake» brinda la oportunidad de comparar no sólo los cambios estéticos que se han producido entre las épocas de ambos films, sino también las variaciones sociales, a través de las modificaciones introducidas en la nueva versión con respecto al original.

● Temáticamente, esta película se mantiene fiel a la anterior versión. Ahí está la mirada, mitad irónica mitad cómplice, con que se nos habla de esos acontecimientos (la boda de una hija, en este caso) tan ricos en sensaciones contrapuestas (recordemos: plenitud/vacío, satisfacción/disgusto, ilusión/nostalgia, dolor/placer) que suponen un punto de inflexión (y de reflexión) en la vida de las personas.

● Se exponen igualmente las posturas contrarias con que marido y mujer afrontan el mismo hecho: el primero oponiendo toda la resistencia que es capaz; la segunda, más serena e inteligente, aprovechando la circunstancia para revivir su propia juventud a través de la felicidad de su hija. Con todo, el personaje del padre ha perdido humanidad, pues Steve Martin lo acerca a veces a la caricatura. El personaje de la madre, en cambio, tiene mayor relieve e importancia.

● Encontramos también la inquietud que se experimenta al ser brutalmente conscientes del paso del tiempo. O el deseo típicamente humano de preservar un estado «ideal», al que el tiempo y la realidad exterior amenazan constantemente, cuestiones desarrolladas con más detalle en la ficha dedicada al film de Vincente Minnelli.



● Han cambiado con respecto a aquél algunas cuestiones de contenido social, que marcan la diferencia entre ambas épocas. Aquí la madre trabaja, la hija es estudiante de arquitectura, el organizador de bodas es descaradamente «gay» y la pareja sólo ha tenido otro hijo... y con bastantes años de retraso respecto a la primogénita. Todo muy del momento.

● Resulta significativo asimismo el motivo de la disputa entre los novios. La joven se siente muy ofendida porque el regalo de aniversario, una batidora, revela a sus ojos el carácter machista de su futuro marido, el cual, piensa ella, en el fondo, sigue asociando a la mujer con las labores del hogar. Por supuesto, todo habrá sido un malentendido. Y en la solución del equívoco interviene directamente el padre (detalle que no se daba en el film de Minnelli). Curiosamente, la hija, tan moderna en asuntos de feminismo, se muestra sumamente convencional a la hora de decidirse por una fiesta nupcial con los ingredientes más burgueses, asumiendo de buen grado la representación social en que se convierte su boda de «niña bien», por mucho que parezca haber un matiz de ironía en su frase: «comienza el espectáculo».

● En este sentido, la conclusión de ambas películas es idéntica. Aunque a veces parezca existir una cierta ironía sobre lo que de artificioso y banal hay detrás de la boda convertida en espectáculo social, la deducción final, plasmada en la escena en que los padres bailan y reviven su propio enlace, es que todo ha servido para hacer de esa fecha un día inolvidable.

● No hay, en definitiva, alteraciones sustanciales entre las dos versiones de *El padre de la novia*, pese a los 40 años que median entre ambas. Tampoco ha variado el recibimiento del público que hizo de ambas un sonado éxito. ¿Debe concluirse por ello que, en el fondo, los cambios sociales no han sido tan profundos como parece? Sería un buen tema para debatir.

**DATOS DE INTERÉS.** Como en los años 50, el éxito de *El padre de la novia* ha dado lugar a una continuación de la historia con los mismos actores y equipo artístico. El film en cuestión, titulado *Vuelve el padre de la novia (ahora también abuelo)*, no se ha estrenado en el momento de redactar estas líneas. Se ignora si se trata de un «remake» de *El padre ya es abuelo* (1951), de Minnelli, o una continuación diferente.

## Los pájaros

**Título original:** The Birds. **Producción:** Alfred Hitchcock para la Universal (E.E.U.U., 1963). **Guión:** Evan Hunter, según la novela de Daphne du Maurier. **Dirección:** Alfred Hitchcock. **Fotografía:** Robert Burks. **Montaje:** George Tomasini. **Música:** Bernard Herrmann (figura como **consejero de sonido**, pues la película carece de música). **Interpretes:** Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Mrs. Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Mrs. Bundy), Charles McGraw (Sebastian Soles), Ruth McDevitt (Mrs. Mac Gruder). **Duración:** 114 minutos.

**ARGUMENTO.** Melanie Daniels, una frívola joven de la alta sociedad de San Francisco que se ha hecho famosa por sus excentricidades, conoce en una tienda de animales al abogado Mitch Brenner. El encuentro no tiene nada de cordial, pero Melanie se muestra interesada por Mitch y decide prolongar su relación. Con tal motivo, viaja hasta Bahía Bodega, al norte de la costa californiana. Allí entra en contacto con el mundo familiar de Mitch, especialmente con dos mujeres que mantienen una ambigua relación con respecto al abogado: su madre y su antigua novia, la maestra del pueblo. Simultáneamente se van produciendo una serie de extraños sucesos protagonizados por pájaros, que, primero individualmente y más tarde en masa, comienzan a atacar a los humanos. Poco a poco la situación se hace insostenible ante ataques cada vez más furiosos y organizados. Los inofensivos pájaros se han convertido en una amenaza mortal.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Como título importante —clave para algunos— dentro de la obra de uno de los cineastas más renombrados e influyentes de la Historia del Cine, *Los pájaros* ha sido, ya desde el momento de su estreno, una película mirada con lupa, tanto por sus exégetas como por sus detractores. Hasta tal punto de que hoy no es posible decir nada nuevo de una obra que ha llegado a ser analizada plano a plano. Para el público actual, es posible que la película no resulte igual de terrorífica e inquietante que en su época, entre otras cosas porque ha sido imitada hasta la saciedad, tanto temáticamente como en sus efectos y recursos. Con todo, algunas secuencias (Melanie fumando a la entrada de la escuela mientras los cuervos se van posando en las cercanías; el ataque final a la casa de Mitch; la



entrada de la señora Brenner en la casa del granjero muerto, entre otras) siguen siendo ejemplares a la hora de mostrar cómo se crea el suspense, la angustia y la total incertidumbre en el espectador. Por algo fue bautizado Hitchcock como el mago del suspense.

Este aspecto, junto a otros como el montaje o los efectos especiales (muy logrados para la época), además de la característica habilidad del cineasta para jugar con el espectador mediante el recurso narrativo de los puntos de vista, son cuestiones en las que nadie discute la maestría del film.

La controversia en torno a *Los pájaros* casi siempre se han centrado en su parte dramática. Para uno la historia afectiva de los personajes resulta endeble y sólo funciona como pretexto para introducir los ataques de las aves. Para otros, se trata de una apasionante historia psicológica, admirablemente construida y en íntima relación con el otro tema. Una de esas polémicas sin fin, en definitiva, en la que cada espectador debe tomar partido, según su propia experiencia con la película.

**TEMÁTICA.** Obviamente, el espectador se hace una pregunta clave: ¿por qué atacan los pájaros? Se pueden hacer, y se han hecho, múltiples conjeturas, pero la única respuesta que da el film es: no hay respuesta.

● No sirven las interpretaciones alegóricas, que la propia película se encarga de destruir. Los pájaros no representan ningún castigo divino (los ataques son arbitrarios y además esta opción está ridiculizada en el personaje del borracho que defiende esa tesis). No son una respuesta de la naturaleza ante los desmanes «ecológicos» del hombre (esta interpretación, muy actual, ni siquiera se contempla en la película; el tema ecológico aún no estaba de moda). Y tampoco se trata de un símbolo que exprese físicamente los conflictos internos entre los personajes (los pájaros atacan a seres inocentes como los niños). ¿Cómo se debe entender entonces? Sencillamente como una fantasía, una pura especulación. No sabemos por qué atacan los pájaros (en la novela sí se daba una explicación: estaban poseídos por una enfermedad parecida a la rabia), ni las pautas que rigen sus agresiones (esos extraños intervalos entre dos acometidas) ni cual es su objetivo final.

● ¿Se trata de una venganza ante los agravios cometidos por la especie humana contra las aves, ante ese absurdo empeño de enjaularlas? Como tesis no posee demasiada importancia, pero es la única que si se ve refrendada plásticamente a

lo largo de la película. Se trata de una inversión de las tornas, pues son las personas las que acabarán enjauladas: en los coches, en la cabina telefónica, en la propia casa, mientras, por una vez, los pájaros los contemplan desde fuera de la jaula.

● La simbología de la jaula afecta también a otros aspectos, esta vez psicológicos, de los personajes. Mitch dice, en el primer encuentro en la pajarería, «Vuelve a tu jaula dorada, Melanie Daniels», aludiendo a la existencia vacía y caprichosa de la joven. Pronto veremos que acertó en el diagnóstico: ella quiere empezar una nueva vida (la escena de las dunas) y Mitch es el hombre adecuado. Pero también la madre y Annie, la maestra, se hayan encerradas en sendas jaulas psicológicas. La primera con su dependencia hacia el recuerdo del marido y su terror a quedarse sola. La segunda con su resistencia a dar por terminada la relación amorosa con Mitch. Se trata en los tres casos de personajes agobiados, solitarios, que no encuentran sentido a sus vidas.

● En medio de ese núcleo de relaciones conflictivas se produce el ataque de los pájaros. Y aquí si cabe la interpretación que del crítico Robin Wood, en su libro *El cine de Hitchcock*, acerca de la función que cumplen: «ellos son una encarnación concreta de lo arbitrario y lo imprevisible, de lo que hace que la vida humana y las relaciones humanas sean precarias, un recordatorio de fragilidad e inestabilidad que no podemos ignorar ni eludir».

● Consecuentemente, el final no tiene otro propósito que el de inquietar: los protagonistas abandonan la casa (son despojados de sus posesiones), pero sólo porque los pájaros lo permiten. El coche se aleja, pero en el lugar donde van quizá estén también los pájaros. Estos quedan en primer término, amenazadores. No aparece en pantalla la palabra «fin».

● En medio del pesimismo, la película ofrece un detalle positivo. La niña insiste en llevar con ellos a los periquitos (en inglés, «love birds», «pájaros del amor») porque «son inocentes», mostrando, pese a todo, su fe en la bondad de la naturaleza. Según el propio Hitchcock: «algo bueno sobrevive a través de esa pareja de periquitos».

**DATOS DE INTERÉS.** Hitchcock quería rodar un final en el que los protagonistas llegan a San Francisco, sólo para encontrar que su famoso puente está tomado por los pájaros. Tuvo que desistir por evidentes problemas técnicos.



## Parque Jurásico

**Título original:** Jurassic Park. **Producción:** Kathleen Kennedy y Gerald Molen (Amblin Ent.) para Universal Pictures (EE.UU., 1993). **Guión:** Michael Crichton y David Koepp, según la novela del primero. **Dirección:** Steven Spielberg. **Fotografía:** Dean Cundey. **Montaje:** Michael Kahn. **Música:** John Williams. **Intérpretes:** Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Ellie Sattler), Jeff Goldblum (Ian Malcolm), Richard Attenborough (John Hammond), Bob Peck (Robert Muldoon). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Todos los públicos (OCIC).

**ARGUMENTO.** John Hammond es un rico empresario que ha logrado llevar a cabo el más fabuloso parque de atracciones jamás imaginado: una especie de gigantesco zoológico donde es posible contemplar toda clase de auténticos dinosaurios, vuellos a la vida merced a los más sofisticados avances en el campo de la clonación. Pero antes de poner en marcha el negocio, los inversores exigen el visto bueno de una comisión de expertos, por lo que Hammond ha decidido reunir en su isla a un grupo de científicos que habrán de dar su aprobación. Convencido de la total seguridad de su proyecto, el empresario no ha dudado en invitar a sus propios nietos para que formen parte del primer grupo de personas que visitará en calidad de clientes el impresionante Parque Jurásico. La expedición se inicia sin contratiempos, incluso con cierto aburrimiento, pero no tardarán en surgir incidentes que transformarán un recorrido de placer en una huida angustiada y un viaje de pesadilla...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Cuando una película se convierte, gracias al gigantesco poder de la publicidad, en un fenómeno social es muy improbable que su contemplación no se vea afectada por múltiples factores que poco tienen que ver con la obra en sí. Y no hay duda de que *Parque Jurásico* ha sido el film-acontecimiento más señalado de los últimos tiempos. Su estreno acarrió una cantidad de información aún no superada. Y junto a ella, el temible «merchandising», la abrumadora explotación de productos relacionados con la película, hasta dar lugar al fenómeno bautizado como «dinomanía». Ante semejante despliegue, mantener la objetividad crítica es posible, desde luego, pero también difícil. Mientras un público entusiasta abarrotaba las salas, la crítica le dedicaba al film los más feroces comentarios publicados en los últimos años. ¿Es *Parque Jurá-*

sico tan mala como dijeron sus detractores? Es evidente que ver la película dos años después de que la polvareda de su estreno se haya disipado ayuda no poco a enjuiciarla con calma y algo de objetividad (se diga lo que se diga la objetividad plena es imposible en materia de gustos y preferencias).

El resultado resumido de esta «nueva» visión del film es que se trata de una aceptable cinta de aventuras que tiene hallazgos deslumbrantes junto a soluciones realmente planas, y que, fundamentalmente, consigue en un alto porcentaje las que fueron sus metas principales: asombrar y entretener. Sin que importe que, para lograrlo, el recurso a las últimas tecnologías convierta a la película en una especie de circo electrónico. El cine, a fin de cuentas nació como atracción de feria (qué cerca están en espíritu los espectadores fascinados por la perfección de los dinosaurios, de aquellos que se aterrorizaron con el tren que se les echaba encima). Y esa siempre será una propuesta cinematográfica tan legítima como todas las demás.

**TEMÁTICA.** Una de las más repetidas acusaciones hechas contra la película es la de haber simplificado el argumento de la novela de Michael Crichton y su contenido temático. Es cierto. *Parque Jurásico* ha reducido notablemente las incidencias que ocurren en el libro (con la consiguiente decepción de los lectores), ha tergiversado el carácter de los personajes del empresario y el matemático y ha salvado la vida a unos cuantos personajes que mueren en la novela.

● En resumen: ha dulcificado la historia por exigencias comerciales. Pero al margen de la indignación o el beneplácito que tal práctica nos pueda causar, conviene recordar que eso mismo viene haciendo el cine con la adaptación de tantos clásicos de la novela de aventuras (por no salir del tema), desde todos los films basados en obras de Verne, Stevenson, Twain, Wells, Conan Doyle, etc., a los títulos modernos como *Tiburón* y tantos otros. Conviene señalar, no obstante, que dicha dulcificación ha afectado a la forma pero no al fondo de los contenidos de la novela.

● Como en tantas otras obras en la órbita del famoso *Doctor Frankenstein*, el conflicto provocado por el hombre cuando trata de otorgarse el papel de creador e imitar a Dios o a la Naturaleza, es el tema básico desarrollado en *Parque Jurásico*. En este caso se alerta más concretamente acerca de los peligros que puede generar la ingeniería genética (utilizada aquí con un argumento puramente capitalista: ganar dinero), que tantas



controversias de tipo moral, por cierto, está empezando ya a suscitar.

● El dilema moral también está presente en la historia del film: ¿sería lícito dar vida a unos seres como los dinosaurios, que ya cumplieron su ciclo vital, para hacerlos vivir en una época que no es la suya y junto a una especie (el ser humano) que no conocieron? ¿Es posible controlar y manipular la vida al extremo que pretenden los científicos?

● El catastrófico resultado del experimento resume el punto de vista de los autores de la película, anunciado por el personaje del matemático: «si algo nos ha enseñado la historia de la evolución es que la vida no puede contenerse, la vida se libera, se extiende a través de nuevos territorios y rompe las barreras».

● Este matemático, seguidor de la teoría del Caos, habla de ese elemento imprevisible capaz de echar por tierra el más cimentado y sólido de los proyectos. Teoría que la película aplica, no sin ironía, a algunos personajes. Hammond presume constantemente de que en su proyecto no se ha reparado en gastos. Sin embargo, el primer paso hacia el desastre se da por culpa de un empleado que se considera mal retribuido.

● Por otro lado, el paleontólogo que detesta a los niños y disfruta aterrorizando a uno cuando le describe la forma de matar de los velociraptores, no sólo se verá obligado a defender a otros niños de esos mismos animales, sino que acabará desarrollando un insospechado instinto de protección que hará de él en el futuro (véase la escena final en el helicóptero) un padre ejemplar.

● No menos imprevisible resulta el contenido de la secuencia más espectacular del film (dinosaurios parte) y cuyo mero enunciado parece un homenaje al surrealismo: un coche que persigue a dos personas... ¡por un árbol! Secuencia que junto a otras muy logrados momentos del film son como las pinceladas geniales que un buen cineasta como Spielberg es capaz de dar aun en su obra más criticada.

**DATOS DE INTERÉS.** De entre el ingente cúmulo de curiosidades y datos técnicos relativos al film (hay libros publicados sobre la materia), llama especialmente la atención el detalle de que el metraje total de los dinosaurios (es decir el tiempo que estas criaturas están en pantalla) no llega a 8 minutos. El vídeo y un cronómetro pueden atestiguarlo.

## Paseando a Miss Daisy

**Título original:** Driving Miss Daisy. **Producción:** Richard Zanuck y Lili Fini Zanuck (Zanuck Company) para Warner Bros (EE.UU., 1989). **Guión:** Alfred Uhry, según su propia obra teatral. **Dirección:** Bruce Beresford. **Fotografía:** Peter James. **Montaje:** Mark Warner. **Música:** Hans Zimmer. **Interpretes:** Morgan Freeman (Hoke Colburn), Jessica Tandy (Daisy Werthan), Dan Aykroyd (Boolie Werthan), Patti Lupone (Florinda Werthan), Esther Rolle (Idella). **Duración:** 94 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Atlanta (Georgia), 1948. Daisy Werthan, una rica anciana judía, al intentar arrancar su automóvil sufre un contratiempo y hace que el vehículo caiga por un terraplén. Por fortuna ella no ha sufrido otro daño que el moral: pese a su empeño en echarle las culpas al coche, parece claro que es la única responsable del accidente y el seguro se niega a renovar la póliza. Su hijo Boolie, próspero empresario de la industria textil, contrata a un chófer, a pesar de la decidida negativa de la señora. Hoke Colburn, de raza negra, entra pues al servicio de la quisquillosa dama, con las ideas muy claras: aguantar lo que sea preciso para mantener su puesto de trabajo. La idea de Miss Daisy es justamente la contraria: librarse de su presencia lo antes posible. Es solo el comienzo de una peculiar relación que va a durar más de veinticinco años...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Contra todo pronóstico, la gala de los Oscar de 1990 vio cómo una sencilla y modesta película, al margen de cualquier moda industrial o artística, se alzaba con tres de las más preciadas estatuillas: la de mejor película, mejor actriz y mejor guión adaptado. Fue toda una sorpresa, pues *Paseando a Miss Daisy* no sólo no responde a ninguna de las premisas del cine que Hollywood fabrica en la actualidad (no es espectacular, ni violenta, ni va dirigida a un público adolescente, ni está envuelta en la etiqueta de película-importante-que-trata-de-un-gran-tema), sino que además carece voluntariamente de cualquier clase de efectos dramáticos, sorpresas argumentales, apoteosis, trucos de guión, climax, etc. Su valor reside sencillamente en un goteo de pequeñas sensaciones que van acumulándose casi imperceptiblemente en la conciencia del espectador hasta formar, al final, una emotiva impresión de conjunto.

Tres pilares sustentan la película. Uno es el espléndido guión que Alfred Uhry escribió basándose en su obra ¿quién po-



dría adivinar que se trata de una pieza de teatro?). Los otros corresponden a sus dos intérpretes principales: dos actores monumentales que gesto a gesto, frase a frase, consiguen dar auténtica vida a sus personajes. Para Jessica Tandy, una gran actriz de teatro que nunca había tenido demasiada fortuna en el cine, quizá por su rostro extremadamente duro y seco (recordémosla como la madre de Rod Taylor en *Los pájaros*) fue ésta su gran oportunidad. También para Morgan Freeman, que conocía hasta el último entresijo del personaje, después de cuatro años interpretándolo en los escenarios, pero que posteriormente ha vuelto a demostrar que es un impresionante actor.

**TEMÁTICA.** *Paseando a Miss Daisy* es una de esas películas donde nada se expone o se manifiesta claramente, sino que todo se insinúa y se sugiere. No hay temas expresamente declarados, pero son muchos los asuntos que destilan sus imágenes. Elaborada a base de pinceladas, es como un cuadro impresionista: vale sobre todo el conjunto. Es la suma de emociones (probablemente distintas para cada espectador) lo que nos produce la percepción final.

● Todo lo vemos a través de sus dos protagonistas. De manera indirecta, asistimos a los cambios sociales producidos en los estados sureños: la emergencia de los nuevos ricos favorecidos por la expansión industrial, de los que Boolie es un buen ejemplo (compárese su ostentación de nuevo rico con la austeridad de su madre). O el avance de los derechos civiles y la difícil integración racial: la distancia que va de no poder orinar en una gasolinera por ser negro a negarse a entrar, por motivos de orgullo, al Plaza Hotel donde se celebró un histórico homenaje a Martin Luther King.

● Ya que mencionamos este episodio (Hoke se niega a acompañar a Miss Daisy a la cena homenaje «por no habérselo dicho con tiempo»), hay que señalar que ninguno de los dos protagonistas se caracteriza precisamente por su intervención en los cambios sociales antes mencionados. Pertenecen más bien a ese grupo de personas a las que Luther King alude en su famoso discurso: aquellas cuyas voces aún no se han escuchado; «los apáticos hijos de la luz», tan responsables de la tragedia segregacionista, según el líder negro, como los «los hijos de las tinieblas».

● Y es que la película no pretende atraer la simpatía del espectador hacia sus criaturas o forzar la identificación mediante truco alguno, sino mostrarlos como dos seres vivos con todas sus miserias y contradicciones. Miss Daisy es soberbia, intolerante

y avara. Hoke se divide entre el servilismo y la dignidad, y no duda en aprovechar su ventajosa situación para lograr un aumento de sueldo, etc.

● En realidad, a ambos les unen desde el principio características que podrían considerarse negativas: la testarudez y el interés (él por conservar su empleo; ella porque acaba comprendiendo que le es útil). También la marginalidad: los dos pertenecen a minorías víctimas del racismo, aunque sea muy diferente su forma de enfrentarse a ese hecho: Hoke lo tiene asumido desde muy pequeño (la historia del padre de su amigo que fue linchado); Miss Daisy se niega a admitirlo, como prueba su reacción ante el atentado en la sinagoga. «Las bombas siempre las ponen los mismos», le dirá Hoke.

● Pero, por supuesto, lo que más acaba uniéndolos en su senectud es el camino hacia la soledad. Camino que se hace aún más explícito tras la muerte de Idella, la criada, y que es ya voluntariamente compartido desde la significativa secuencia de la nevada.

● Por eso en la última y delicadísima secuencia, la anciana despidе a su hijo («Vete a seducir a las enfermeras») para quedarse a solas con Hoke... prácticamente como en los últimos 25 años. Culminando esta singular historia de amistad (que se resiste a cualquier calificativo, porque prácticamente los admite todos) y de compenetración, con ese gesto, íntimo y elocuente como ningún otro, en el que Hoke da de comer a Miss Daisy.

**DATOS DE INTERÉS.** Jessica Tandy, que falleció el 11 de septiembre de 1994, vivió tras esta película el momento más glorioso de su carrera, siendo reclamada incesantemente por las productoras. *Tomates verdes fritos* y *Freda* y *Camilla* fueron sus más notables trabajos. Morgan Freeman (ahí está su impecable trabajo en *Seven*) se ha convertido en uno de los actores de color más cotizados en la actualidad.



## El pequeño Tate

**Título original:** Little man Tate. **Producción:** Scott Rudin y Peggy Rajski para Orion (EE.UU., 1991). **Guión:** Scott Frank. **Dirección:** Jodie Foster. **Fotografía:** Mike Southon. **Montaje:** Lynzee Klingman. **Dirección artística:** Jon Hutman. **Música:** Mark Isham. **Interpretes:** Jodie Foster (Dede Tate), Dianne Wiest (Jane Grierson), Adam Hann-Byrd (Fred Tate), Harry Connick (Eddie), P.J. Ochan (Damon), David Pierce. **Duración:** 99 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Dede es un niño superdotado, extraordinariamente hábil con el piano, las matemáticas y la pintura. Su madre trabaja como camarera y vive sola en un apartamento, está preocupada por el chico, pero vive la misma desorientación que la maestra, quien un día dice que es retrasado y al siguiente todo lo contrario. El día que cumple siete años, Fred Tate invita a los niños de su colegio, pero nadie acude a la fiesta. Recibe la oferta de una fundación especializada en educar a chicos como él; su madre acepta esa invitación sólo después de ver las posibilidades que pueden abrirse al chico. Con Jane Grierson, una rica altruista acude a una Olimpiada del Saber y luego a cursos en la universidad. Fred tiene relación con otros chicos tan encerrados en sí mismos como él. Sólo cuando entabla cierta amistad con un chico mayor y aprende a jugar al billar parece ser un poco más feliz. Jane tiene buena voluntad pero le somete a un ritmo de vida impropio de su edad. El niño desea volver con su madre quien se encuentra en Orlando. Al final, cuando cumple ocho años celebra con amigos esa efeméride y afirma ser feliz.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Jodie Foster tiene una de las carreras más largas y brillantes que se puedan encontrar en una persona tan joven; es de los pocos casos en que una niña actriz —empezó haciendo anuncios de un bronceador a los cuatro años y de niña interpretó una película como *Taxi driver* (1976)— ha dado lugar a una mujer actriz, con la ventaja de que esa carrera no se ha basado (sólo) en la belleza física, sino en una labor de interpretación muy estimable. Foster, animada quizá por haber conseguido la cima de la interpretación —y por el paralelismo que el guión ofrecido puede tener con su propia vida— pasa detrás de la cámara a sus 29 años con una película de mayor interés temático que cinematográfico. Para ponerse a diri-

gir, se ha arropado con un equipo cualificado, donde destaca el productor Scott Rudin.

La película es una obra menor que recuerda a un telefilme bienintencionado de final feliz. Y ello porque la realización huye de toda estridencia y se limita a encadenar secuencias que muestren la tesis del argumento. Para que hubiera más cinematografía sería preciso que el guión articulara mejor el punto de vista del niño con el resto de los personajes, lo cual sólo sucede al comienzo y la directora olvida después; así como que dosificara los momentos dramáticos para dar ritmo al filme, a todas luces carente de él. Hay un tratamiento superficial del argumento y el espectador espera vivir el drama del niño y no sólo verlo representado. La interpretación es correcta y la película se ve sin mayores dificultades, más por el interés y (relativa) novedad del tema que por sus valores expresivos o la calidad de su estética. La película está construida a partir de la relación entre el chico solitario de mirada esquiva y su madre, una mujer de la que se adivina un pasado de frustraciones, que ni está a la altura de su hijo para educarlo, ni lleva una vida demasiado organizada. Pero que en todo momento lucha por desarrollar su papel de madre. Por ello, tiene celos de la directora de la fundación que, en el polo opuesto, sólo está interesada en potenciar la inteligencia y habilidades del pequeño.

**TEMÁTICA.** No es muy frecuente en el cine el caso de niños superdotados. Pero, a diferencia de tratamientos más espectaculares encaminados a sorprender al público con las habilidades de los genios prematuros, *El pequeño Tate* opta por mostrar el aspecto más sombrío: el niño superdotado no es admirable por su inteligencia, sino que pesa más en él su situación familiar que determina cierta soledad y aislamiento que le hacen infeliz.

● La inteligencia no lo es todo en la vida, ni siquiera lo fundamental. La historia de Fred Tate subraya cómo las habilidades de un niño prodigio para el cálculo o la pintura que asombran particularmente a los adultos no hacen más felices a los niños. Es más, Fred se encuentra desplazado en su clase cuando la maestra entona canciones infantiles que a él le resultan excesivamente elementales. El riesgo del niño superdotado es el autismo, el ensimismamiento que le impide la relación con los otros niños. Damon, el «matemago» que cuenta las palabras de las conversaciones sin atender a su contenido, ejemplifica bien ese aislamiento.



● Del mismo modo, Jane es una benefactora llena de buenas intenciones, pero incapaz de ver las necesidades reales que tiene los niños: está tan preocupada por su futuro que no aprecia el presente. Fred le recrimina su actitud: «¿Por qué hablas siempre como si estuvieses leyendo un libro? ¿Por qué no viene nunca nadie de visita? ¿y por qué no tienes tus propios hijos?»

● La relación madre e hijo, especialmente cuando no existe la figura paterna, tiene unos matices y una complicidad que se escapa a los demás. El niño no es feliz por tener más cosas, visitar Disneylandia o ser un privilegiado que va a la universidad a los siete años. Es la relación con su madre lo que le hace feliz, a pesar de todas las deficiencias que pueda haber en su educación. Esto lo ha de entender Jane, quien se toma muy en serio su papel de educadora, pero resulta excesivamente absorbente y no se percata de que no puede sustituir a la madre del niño ni representar ese papel.

● No obstante, el riesgo que tiene esa relación es la autosuficiencia en sí misma, el encastillamiento afectivo que prescinde del mundo exterior. Dede, la madre de Fred, tiene celos de la relación del niño con Jane, pero está a punto de impedir que Fred salga del hogar y, por tanto, cierre el camino para su felicidad. El «excesivo» cariño no es sano porque impide percibir la necesidad de la separación, clave para la maduración del niño.

● La cultura y la educación pueden llegar a ser un factor de separación entre padres e hijos. El conflicto generacional se agrava cuando las diferencias culturales son mayores y los intereses derivados de ellas llegan a ser irreconciliables.

**DATOS DE INTERÉS.** En el polo opuesto, aunque, bien mirado, no tanto, hay películas que abundan en el tema de la relación madre e hijo desde la perspectiva de un niño marginado por su deficiencia o su introversión patológica. El valioso y desconocido filme español *Mater amatisima* (José Antonio Salgot, 1980), protagonizada por Victoria Abril, trata de un niño autista; más recientemente, en *Un cariño muy especial* (Robert Allan Ackerman, 1993), aparece la relación de una madre con su hijo disminuido psíquico.

## El planeta de los simios

**Título original:** Planet of the Apes. **Producción:** Arthur P. Jacobs para Twentieth Century Fox (EE.UU., 1967). **Guión:** Michael Wilson y Rod Serling, basado en la novela de Pierre Boulle. **Dirección:** Franklin J. Schaffner. **Montaje:** Hugh S. Fowler. **Dirección artística:** Jack Martin Smith y William Creber. **Música:** Jerry Goldsmith. **Interpretes:** Charlton Heston (Taylor), Roddy McDowall (Aurelio), Kim Hunter (Zira), Linda Harrison (Nova), Maurice Evans (Dr. Zaius), James Whitmore (Presidente de la Asamblea), James Daly (Honorio), Robert Gunner (Landon), Woodrow Parfrey (Máximo), Jeff Burton (Dodge). **Duración:** 107 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Una nave espacial ha partido de la Tierra para un viaje experimental. Antes de someterse a la hibernación (el viaje durará unos cuantos meses, que equivaldrán a varios siglos terrestres), el capitán de la nave graba su último mensaje y manifiesta la negativa opinión que tiene de sus semejantes y su profundo pesimismo respecto al futuro de la humanidad. Un inesperado accidente hace que la nave aterrice en un planeta desconocido. Los astronautas supervivientes comienzan a buscar indicios de vida en medio de un paisaje desértico y desolador. Encuentran finalmente grupos de seres humanos en estado salvaje, prácticamente reducidos a la condición de animales. Sin tiempo apenas de asimilar su sorpresa, un ejército de simios, cabalgando y perfectamente equipado, hace su irrupción. Son los amos del planeta. Un lugar habitado por monos inteligentes, en el que el hombre está considerado como la más dañina de las bestias.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aunque en la literatura fantástica o de ciencia-ficción no era nuevo el tema del viaje a una civilización de animales, el cine nunca lo había abordado con rigor hasta que Schaffner rodó para la Fox *El planeta de los simios*, película que, si bien hoy puede parecernos un tanto tosca en algunas fases, representó en el momento de su estreno una sorprendente novedad. Asombró en su época la perfección de las caracterizaciones y el maquillaje (que hoy vemos tan primitivos), acerca de cuyas vicisitudes llegó incluso a escribirse algún libro. Interesó poderosamente el argumento, pues hasta entonces la c-f sólo había propiciado (salvo excepciones) películas de baja calidad, mientras que aquí se ofrecía una historia de ribetes aventureros y espectaculares, pero que al mismo tiempo



invitaba a la reflexión. Y maravilló el final, que fue considerado como uno de los más impactantes de la Historia del Cine.

Casi treinta años después de su rodaje, *El planeta de los simios* ya no produce, como es natural, este mismo género de sensaciones. Pero tampoco se trata, ni mucho menos, de una cinta cuyos valores hayan caducado. La peripecia de sus protagonistas se sigue con el mismo interés. Sus reflexiones siguen siendo igualmente válidas. Y su final continúa sorprendiendo al que la contempla sin ningún conocimiento previo. Como sigue produciendo admiración la astucia con la que se rodó, esa sucesión de planos perfectamente compuestos para producir el efecto buscado: Taylor arrodillándose desesperado ante algo de lo que sólo vemos una porción indescifrable; un preciso movimiento de cámara que nos descubre algo familiar —la corona de la Estatua de la Libertad— pero aún no identificable del todo; para finalmente mostrarnos en conjunto al abatido astronauta frente a la estatua enterrada en la arena, símbolo de un anhelo que nunca se cumplió.

**TEMÁTICA.** La idea de *El planeta de los simios* procede de una interesantísima novela del francés Pierre Boulle. No se trata de una historia de ciencia-ficción propiamente dicha, sino de un relato sustancialmente satírico, a la manera de los *Viajes de Gulliver*, de Swift, uno de cuyos capítulos, «Viaje al país de los Houyhnhnms», habla de una civilización donde el caballo es el rey y el hombre su servidor.

● En el libro de Boulle la civilización que encuentran los astronautas es punto por punto un espejo de la que existe en la Tierra, pero con humanos y simios intercambiando sus papeles. La intención del autor no es otra que llevar a cabo una divertida sátira del comportamiento humano, al mostrar los rasgos esenciales de ese comportamiento en la forma de proceder de los simios. La película, en cambio, presenta modificaciones radicales que la alejan del espíritu del libro: se trata de obras completamente distintas.

● Los guionistas de *El planeta de los simios* inventaron una curiosa civilización de monos, mitad moderna mitad medieval, donde, por ejemplo, se dan importantes adelantos quirúrgicos al tiempo que existe una total ausencia de mecanización. En ese contexto se reproduce una vez más una de las constantes luchas de la humanidad: la de los partidarios del progreso (la pareja de chimpancés cuya mentalidad científica les impide negar un hecho irrefutable) contra los fanáticos de la reacción

(la asamblea de orangutanes dispuesta a negar dogmáticamente la evidencia). En este sentido, se puede ver el juicio al que es sometido el humano Taylor como un trasunto del juicio histórico de Galileo.

● Otro de los temas contenidos en la película, muy frecuente en el género, es el de las consecuencias a que pueden llevar la locura y el egoísmo humanos. Taylor pregunta al principio si los hombres siguen matando y dejando morir de hambre a los hijos de sus vecinos. Al final comprobará que han ido aún más lejos: han destruido todo vestigio de humanidad. La historia es pues una metáfora sobre el posible destino de la humanidad de persistir en el camino que lleva en la actualidad.

● Es verosímil, sin embargo, el cambio que se produce en el personaje de Taylor: él que aborrece a los hombres acaba necesitando de una presencia semi humana como Nova y reivindicando con orgullo su condición humana ante los simios.

● Claro que los atributos de los simios son puramente humanos, tanto para lo bueno como, sobre todo, para lo malo. Taylor, que al principio declara que el objetivo por el que se apuntó al viaje fue el de averiguar si en alguna parte del universo hay algo mejor que el hombre, acaba por encontrarse todos los defectos humanos encarnados en otras criaturas.

● Estos y otros temas menores que están presentes en la película sufren un vuelco espectacular (aunque lógicamente persista su validez) a partir de la escena final, que cambia por completo el punto de vista con el que hemos seguido la historia. En efecto, al comprender que el planeta no es otro que la Tierra, es posible entender las reacciones de los orangutanes, su odio a los hombres y su rechazo a admitir en la figura del hombre (destructor del planeta) a su propio antepasado. Taylor ya no es el viajero espacial llegado de una lejana civilización, sino el representante de la especie que causó la catástrofe y presunto portador de todos sus males. Ahora el proceder de los simios, que antes nos pareció intolerante y obcecado, nos resulta diáfano y comprensible.

**DATOS DE INTERÉS.** El éxito de *El planeta de los simios* dio lugar a toda una serie de películas que continuaron la historia, pero desprovistas de interés, con la excepción quizá de la tercera entrega, *Huida del planeta de los simios*, donde se invertían los términos para narrar la llegada de Zira y Aurelio a la Tierra, en la época actual.



## La princesa prometida

**Título original:** The princess bride. **Producción:** R.Reiner/A. Scheinman para Act III Communications (EE.UU., 1987). **Guión:** William Goldman. **Dirección:** Rob Reiner. **Fotografía:** Adrian Fiddle. **Montaje:** Robert Leighton. **Dirección artística:** Norman Garwood. **Música:** Mark Knoffler. **Interpretes:** Cary Elwes (Westley), Robin Wright (Buttercup), Mandy Patinkin (Íñigo Montoya), Chris Sarandon (príncipe Humperdinck), Christopher Guest (conde Rugen), Wallace Shawn (Vizzini), André el Gigante (Fezzik), Fred Savage (nieto), Peter Falk (abuelo), Billy Crystal (Max el mago), Peter Cook (obispo). **Duración:** 94 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** En la actualidad, un niño está enfermo y su abuelo acude para leerle un libro que se titula «La princesa prometida», una historia medieval de aventuras que los espectadores visualizamos. Dos jóvenes que viven en una aldea se enamoran y se prometen amor eterno mientras él marcha a tierras lejanas. Ella cree que ha muerto a manos de unos piratas. El príncipe Humperdinck se enamora y le hace su prometida cuando es raptada por tres vagabundos. Un caballero enmascarado, que no es otro que Westley, logra rescatarla cuando el príncipe les sigue de cerca. Se internan en el Pantano de Fuego y cuando salen son capturados. Les llevan al castillo y a Westley le someten a crueles torturas. Pero Íñigo Montoya, que ha reconocido en el conde Rugen, aliado del príncipe, al asesino de su padre, se interna en el castillo, rescata a Wesley y, en compañía del gigante, urden la venganza. Con no poco esfuerzo consiguen desbaratar la boda que se está celebrando en ese momento.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Rob Reiner es un profesional que sabe ponerse al servicio de diferentes guiones y, por tanto, sus películas valen el interés que tenga las historias que subyacen. Ha rodado comedias como la estimable *Cuando Harry encontró a Sally* (1989) y dramas de la solidez de *Algunos hombres buenos* (1992), además de esa hermosa e inquietante historia protagonizada por niños que se titula *Cuenta conmigo* («Stand by me», 1986). Con *La princesa prometida* Reiner hace una apuesta un tanto arriesgada por cuanto no se limita a un relato de aventuras, sino que retuerce el género para hacernos reflexionar sobre lo que cuenta. De ahí que la narración se interrumpa y vuelva atrás, la historia que vemos sea un relato literario, los personajes y las situaciones se apartan irónicamente de los prototipos

establecidos para ironizar sobre ellos, la propia música subraya con golpes efectistas las secuencias de acción, etc.

El propósito de Reiner es modesto, pero, consciente de que no se puede imitar sin más el cine de aventuras de los años cincuenta, da un paso más allá y constantemente hace guiños al público adulto para que disfrute con una historia que inicialmente parece destinada a los niños. Particularmente los diálogos están transidos de ironía y hay no pocas situaciones en las que se combinan elementos anacrónicos: el príncipe se comporta como un Sherlock Holmes interpretando lo sucedido mediante las pistas, la máquina de la tortura provoca daños al robar tiempo, los piratas lo son a tiempo parcial, los duelos a espadas se convierten en un ballet, etc. De hecho, el héroe no sale indemne de la prueba sino que queda como una marioneta y el antihéroe demuestra, al final, ser un cobarde. Por todo ello, *La princesa prometida* es una película nada pretenciosa que se disfruta más en el modo de contar que en lo que cuenta.

**TEMÁTICA.** La película es una reivindicación del placer de la lectura y, más aún, del placer del cuento narrado oralmente. Toda la gran literatura tiene un origen oral, de historias contadas alrededor del fuego que van modificándose o creciendo a lo largo de los años. El niño que tiene ante sí un día aburrido porque debe guardar cama ya no se divierte con el ordenador; incluso tiene cierta prevención ante la presencia de su abuelo. Pero la magia de la palabra, del relato intemporal, lo cautiva irremediablemente. Cuando el abuelo trata de interrumpir la lectura y dejarla para otro día, el niño protesta. Y cuando se ha acabado la lectura, pide que se la cuente otra vez, porque una de las virtudes de los relatos legendarios es su capacidad para descubrir matices y ser enriquecidos con nuevas lecturas o actualizaciones.

● También hay una reivindicación de los buenos sentimientos y de la fantasía. El niño, al comienzo, rechaza la historia amorosa, pero al final desea el encuentro entre Westley y Buttercup; es decir, el triunfo del bien sobre el mal, uno de los requisitos imprescindibles del cuento infantil. La fantasía permite, con su poder para seducirnos, que todo sea posible, tanto más cuanto mayor capacidad tiene para transportarnos a mundos inimaginados.

● Al igual que en todas las leyendas medievales, el amor es el motor de la acción y de la aventura que se nos narra. En este caso se trata del Amor Verdadero que, por definición, es



amor eterno ante el que nada ni nadie puede luchar. Como dice la princesa Buttercup a Westley «La muerte no detiene al amor, lo único que puede hacer es demorarlo». Ese amor es lo único que puede dar sentido a la vida, ya que otros móviles —como la venganza que busca Montoya por la muerte de su padre— no dan ninguna satisfacción.

- En la historia abundan los espacios de nombres míticos como el Acantilado de la Locura, el Pantano de Fuego o la Fosa de la Desesperación. Como en toda leyenda, son lugares de peligro y misterio ante los que el héroe se ha de probar a sí mismo y, tras superar las pruebas, mostrar su triunfo.

- En toda leyenda hay también seres con poderes especiales, fantásticos, como el gigante Fezzik o el mago Max, a los que se recurre en situaciones comprometidas.

- Como en las mejores narraciones hay cabos sueltos, comienzos de otras historias que únicamente se esbozan (la vida anterior de Westley como pirata Roberts que hereda el cargo de quien lo había condenado a muerte, la lucha de «seisdedos» contra el padre de Montoya, etc.) Pero, como dice «La historia interminable» de Michael Ende, «eso sería otra historia...»

- *La princesa prometida* combina la acción y la aventura con la fantasía y el humor. Entre las secuencias de mayor comicidad está el asalto al castillo que realizan Inigo Montoya y el gigante Fezzik cargando con el cuerpo inmovilizado de Westley. Por otra parte, se recurre a simbolismos: la pureza y la bondad de estos tres personajes y el de la princesa aparecen subrayados por los cuatro caballos blancos en los que marchan al final.

**DATOS DE INTERÉS.** El nieto al que le cuentan la historia de «La princesa prometida» no es otro Fred Savage, el niño que protagoniza la hermosa serie de televisión *Aquellos maravillosos años*. Otra aparición especial es la del viejo detective Colombo, que hace de abuelo narrador. Al margen de títulos clásicos del cine de aventuras, *La princesa prometida* se sitúa en la línea de reivindicación de viejas historias con sabor de leyenda, al igual que *Legend*, de Ridley Scott o las dos entregas sobre Robin Hood.

## El príncipe de las mareas

**Título original:** The prince of tides. **Producción:** Barbra Streisand y Andrew Karsch para Barwood/Longfellow (EE.UU., 1991). **Guión:** Pat Conroy y Becky Johnston, según la novela de P. Conroy. **Dirección:** Barbra Streisand. **Fotografía:** Stephen Goldblatt. **Montaje:** Don Zimmerman. **Dirección artística:** Paul Sylbert. **Música:** James Newton Howard. **Intérpretes:** Barbra Streisand (Susan Lowenstein), Nick Nolte (Tom Wingo), Blythe Danner (Sally Wingo), Kate Nelligan (Lila), Jeroen Krabbé (Herbert Woodruff), Melinda Dillon (Savannah), George Carlin (Eddie Betreville), Jason Gould (Bernard), Brad Sullivan (Henry Wingo). **Duración:** 134 minutos. **Calificación:** Mayores de 18 años (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Tom Wingo rememora su infancia desgraciada en la que, con sus hermanos, huía de las broncas entre sus padres arrojándose al mar. Ahora está casado y tiene tres hijas. Su madre, a la que no desea ver, llega un día para comunicarle que su hermana Savannah, que vive en Nueva York, está en coma tras un intento de suicidio. Tom acude para ayudarla y ha de colaborar con la doctora Lowenstein, la psiquiatra que atiende a su hermana. A través de varias conversaciones sobre la infancia y el pasado de Tom, la médica trata de averiguar las lagunas de memoria que tiene Savannah, quien ha escrito cuentos y poemas con pseudónimo y se presentó en su consulta con una identidad falsa. Al mismo tiempo, Tom entrena a Bernard, el hijo de Lowenstein, un adolescente ensimismado; Tom, que pasa por una mala racha en su matrimonio y su mujer quiere dejarle, se enamora de Susan Lowenstein. Cuando llega el marido de ésta tienen una cena en la que salen a relucir todos los trapos sucios. Tom vive un idilio con Susan, pero, al final, opta por volver con su esposa y con sus hijas que lo esperan en Carolina del Sur.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Hay dos aspectos de *El príncipe de las mareas* que impiden el aplauso: uno es el tratamiento conciliador con que termina la historia y que hace que toda una tragedia familiar acabe siendo vivida por el protagonista como la ocasión para su crecimiento personal. El otro es la acumulación que hace el guión y la innecesaria complicación de acciones paralelas destinada únicamente a atraer la atención del espectador más distraído. El espectador tiene el sentimiento de falsedad de lo que ve, de un drama hábilmente fabricado



con dosis de distintos sentimientos hasta llegar a un final razonablemente feliz. La historia de amor tiene gancho y es bastante seductora, aunque hay demasiadas secuencias previsibles y aparece sostenida con trucos tan elementales como el ensimismamiento del hijo adolescente de la psiquiatra y su «salvación» por parte de Tom mediante el deporte o la figura perversa del marido elitista y engreído. Todo ese desarrollo desfigura y hasta contradice el tema inicial, interesante por sí mismo; por ello el desenlace, bien resuelto pero únicamente centrado en Tom y Susan resulta un tanto desilusionante. En este estado de cosas, el resto de los personajes —la esposa de Tom, su hermana, la madre, además del marido y el hijo de Susan— resultan demasiado instrumentalizados para lucimiento de la pareja protagonista.

**TEMÁTICA.** El tema principal de la película es la trascendencia que tiene la educación y la infancia en el futuro del ser humano. Una infancia desgraciada —como la de Tom y sus hermanos— determina completamente las posibilidades del individuo para construir una familia con porvenir.

● El mensaje final de *El príncipe de las mareas* es que, en las peores condiciones, es necesario el amor a los padres porque ello da equilibrio al psiquismo de las personas. Tom resume este mensaje en los últimos planos de la película: «En Nueva York aprendí que necesitaba querer a mi padre y a mi madre en toda su defectuosa y escandalosa humanidad y que en las familias no hay delitos que sobrepasen el perdón».

● Las personas de infancia desgraciada, necesitadas del cariño de los padres, tratan de ocultar su pasado y disfrazar su identidad para sobrevivir: Savannah lo hace adoptando un pseudónimo y proyectando en sus poemas unas experiencias que sólo surgen disfrazadas de literatura, Tom con la coraza de la violencia o la ironía agresiva en su relación con los demás.

● Aunque en la película el arranque de la trama está en la enfermedad de Savannah, lo que verdaderamente aparece es la curación de Tom, que verbaliza su pasado, hasta el más reprimido (violación), y consigue restaurar su vida familiar. Un aspecto destacable es su cuidado en ser afectuoso con sus hijas y con el adolescente Bernard, tratando de que los más pequeños y débiles no sufran la infancia que él soportó.

● La película insiste en la debilidad de los niños ante el mundo adulto de engaños, violencia, ausencias o silencios; y en la necesidad de estar cercanos a ellos y compartir todos los

momentos. Aunque Henry, el padre de Tom, es responsable en gran parte de las desgracias de él y sus hermanos, al final se nos dice que la vida puede evolucionar mucho y le vemos pescando camarones con sus nietas en el barco.

● El personaje de Herbert, el violinista exquisito que triunfa en medio mundo con su arte, aparece como un hombre hipócrita que ni es fiel a su esposa ni está cerca de su hijo cuando éste lo necesita. El egoísmo —se viene a decir— puede estar acompañado del triunfo social.

● Las marismas de Carolina del Sur son un espacio de naturaleza virgen, de vida primitiva donde el ser humano está reconciliado con el mundo, aunque también un lugar donde puede estallar el conflicto. Se opone ese espacio a la ruidosa ciudad de Nueva York en la que un chico está aburrido frente al televisor y la gente ha de pagar al psicoanalista para contar sus penas...

● Las desavenencias entre padres e hijos y los reproches de los hijos ya adultos sobre la educación y la convivencia familiar que tuvieron es el tema por excelencia del cine norteamericano de los últimos años. En numerosas películas aparece esta cuestión tratada con no poca dosis de autocomplacencia: el juicio severo sobre los padres suele ser la coartada o el chivo expiatorio que encubre fracasos profesionales, conflictos matrimoniales o incapacidades para las relaciones sociales.

**DATOS DE INTERÉS.** A Barbra Streisand su prominente nariz no ha sido obstáculo para triunfar y hacerlo desde su militante identidad judía. En esta ocasión su papel es de psicoanalista judía, pero la condición hebrea era mucho más relevante en *Yentl*, la historia de una mujer judía que se hacía pasar por varón en un mundo de separación radical de sexos. Aunque el psicoanálisis no ha sido muy recurrente en las pantallas, el mundo de los sueños como exploración del subconciente se encuentra en varias películas del cine clásico de los cuarenta, entre ellas *Recuerda* de Alfred Hitchcock. Más recientemente es Woody Allen, otro judío neoyorkino, quien en sus obras aparecen múltiples chistes sobre psicoanalistas en los que muestra una relación de amor/odio sobre estos médicos.



## Prohibido querer

**Título original:** Lost in Yonkers. **Producción:** Emanuel Azenberg y Rastar Productions para Columbia Pictures (EE.UU., 1993). **Guión:** Neil Simon, a partir de su obra teatral. **Dirección:** Martha Coolidge. **Fotografía:** Johnny E. Jensen. **Música:** Elmer Bernstein. **Intérpretes:** Richard Dreyfuss (Tío Louie), Mercedes Ruehl (Tía Bella), Irene Worth (la abuela), Douglas Strathairn (Johnny), Mike Damus (Arty), Brad Stoll (Jay), Jack Lanfer (Eddie, el padre), Susan Merson (Tía Gert). **Duración:** 108 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Nueva York, 1942. La madre de Jay y Arty acaba de morir y los costes de su enfermedad han endeudado a su padre. Éste acepta un duro empleo que le obliga a viajar por todo el país, por eso debe dejar a los dos niños al cuidado de su abuela, una emigrante alemana que posee una confitería en el barrio neoyorquino de Yonkers. A Jay y Arty el plan no les hace ninguna gracia: la abuela tiene un carácter autoritario e imposible, de hecho cada uno de sus cuatro hijos (dos varones y dos mujeres) todavía guardan graves secuelas de su algo más que estricta forma de entender la educación. Pero no queda otro remedio...

El largo tiempo que han de permanecer en Yonkers le servirá cuando menos de aprendizaje. Conocerán más fondo a sus muy peculiares parientes y en especial a la tía Bella, una treintañera con la mente de una niña que, pese a su aparente desequilibrio tiene mucho que enseñarles.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Neil Simon, quizá el más popular de los guionistas y comediógrafos norteamericanos (a su pluma se deben obras como *La extraña pareja*, *Descalzos por el parque*, *Hotel plaza* o *La chica del adiós*, entre otras) ganó el premio Pulitzer de teatro en 1991 con *Perdidos en Yonkers*, una tragi-comedia familiar de impecable factura que triunfó en cuantos escenarios fue representada (ver **Datos de interés**). Su adaptación al cine se hizo con guión del propio autor, que modificó sustancialmente algunos aspectos de su obra: ha restado protagonismo a los dos niños, ha aumentado notablemente en papel del tío Louie en detrimento del de la tía Gert, ha hecho aparecer a Johnny, el novio de Bella (en la obra no se le ve) y ha cambiado el final. En resumen, puede decirse que ninguno de estos cambios ha beneficiado a la historia. Como tampoco ha beneficiado a la explotación comercial de la película en nuestro

país el absurdo título español que le ha impuesto la distribuidora. *Prohibido querer* es una entretenida y agri dulce película de sentimientos y relaciones familiares, pero está lejos de la emotividad y la diversión que proporcionaba la obra teatral. En esta mengua de calidad hay que buscar una parte de culpa en el irregular reparto. Están bien los dos jóvenes actores protagonistas y Mercedes Ruehl como la tía Bella. Pero en cambio, ni Dreyfuss, ni Irene Worth (como la abuela) están a la altura que requieren sus personajes. Por otra parte, algunos añadidos escritos expresamente para el cine, como la débil historieta de los gánsters, no hacen sino dispersar la narración. La adaptación cinematográfica podía haber aprovechado para reflejar el clima social que se respiraba en 1942 (en plena guerra mundial), en un barrio popular como Yonkers, pero apenas hay tres o cuatro pinceladas en una película que, en cualquier caso, se sigue con gran interés.

**TEMÁTICA.** Una buena parte del cine que se hace en Estados Unidos (y lo mismo hay que decir de las películas filmadas para la televisión) gira en torno al tema de la familia. En los últimos tiempos, por ejemplo, se ha producido en abundancia un tipo de cine familiar de pronunciado «rearme moral», es decir un cine que sin ocultar los muy diversos problemas que puede surgir en el seno de la institución familiar, aboga sobre todo por el entendimiento como punto de partida en la solución de los conflictos y defiende la idea de la familia como pieza básica y fundamental en el entramado social. La unión familiar es estas películas el objetivo deseable y también el resultado final.

● Pero existe también, desde muy antiguo, una tradición muy norteamericana de drama familiar, a veces podría decirse que de tragedia, de muy distinto contenido: aquella que acusa a la institución familiar de la desgracia de sus individuos. Tema que ha sido ampliamente cultivado por sus grandes dramaturgos (Tennessee Williams, Arthur Miller, Edward Albee, etc.) y que también ha tenido frecuente acceso a la pantalla.

● La obra maestra de este género es sin duda *Viaje de un largo día hacia la noche*, de Eugene O'Neill, y el esquema, aplicable muchas otras historias de tema similar, sería éste: padre amargado y tiránico; hijos atormentados, débiles y traumatizados; madre que pretende no darse cuenta de la realidad o que intenta disfrazarla; tempestad de odios y afectos, de viejos rencores y pasadas culpas que se viene incubando durante muchos años; momento definitivo en el que estalla la tragedia y



salen a relucir todos los conflictos ocultos durante tanto tiempo, hasta que se llega a la catarsis final...

● *Prohibido querer* se queda a medio camino entre las dos tendencias. Defiende la idea de la familia, y todos sus personajes buscan ansiosamente el cariño y la protección familiares, pero también se produce un «ajuste de cuentas» con los fantasmas del pasado, encarnados aquí no por el tradicional padre tiránico, sino por la autoritaria e implacable madre-abuela.

● Cada uno de sus cuatro hijos ha resultado un ser incompleto, tarado e infeliz. Tanto más infeliz cuanto más cerca ha permanecido de la madre, por eso la única liberación posible para Bella, el único modo de realizarse como persona, pasa por abandonarla. Resulta curioso este final, sorprendentemente duro, ya que el desenlace de la obra teatral era mucho más conciliador.

● En cualquier caso hay una diferencia esencial entre Neil Simon y O'Neill y otros autores que han planteado un tema similar. Mientras para éstos últimos la clave de la tragedia radica en la propia condición humana (que ellos contemplan desde un torturado pesimismo existencialista) y no existe por tanto solución posible, para Simon todo tiene una explicación (incluido el atroz comportamiento de la abuela con sus hijos) social y psicológica, y, por consiguiente, una posibilidad de arreglo. Todos los personajes de la película acaban, en cierto modo, reconciliados con su suerte, incluida Bella, aunque para ello haya tenido que abandonar a su madre. La película, sin embargo, nos oculta el momento del abandono, sin duda muy doloroso, haciendo de esa forma una especie de trampa al espectador, al informarle únicamente de la parte positiva de su desenlace.

**DATOS DE INTERÉS.** La obra *Perdidos en Yonkers* se presentó con gran éxito en Madrid a lo largo de dos temporadas. Ana Marzosa encarnó brillantemente el papel de la tía Bella y Carmen Bernardos interpretó a la abuela. Entre los actores masculinos destacó Jaime Blanch interpretando al tío Louie. Al contrario que la obra teatral, esta versión cinematográfica pasó completamente desapercibida en su estreno.

## ¡Qué bello es vivir!

**Título original:** It's a wonderful life!. **Producción:** Liberty Films (EE.UU., 1946). **Guión:** Frances Goodrich y F. Capra, según la novela de Phillips von Dooren. **Dirección:** Frank Capra. **Fotografía:** Joseph Walker. **Montaje:** William Hornbeck. **Dirección artística:** Emil Kuri. **Música:** Dimitri Tiomkin. **Intérpretes:** James Stewart (George Bailey), Donna Reed (Mary Hatch), Lionel Barrymore (Harry Potter), Thomas Mitchell (tío Billy), Henry Travers (ángel Clarence), Gloria Graham (Violeta), Samuel S. Hinds (Sr. Bailey), Frank Faylen (Ernie), Ward Bond (Bert), Frank Albertson (Sam), H.B. Warner (Sr. Gower). **Duración:** 129 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Clarence es un ángel que quiere ganarse las alas y, para ello, recibe el encargo de salvar una vida. Tiene poco más de una hora para hacerlo durante la cual recibe información sobre la biografía de George Bailey, un hombre que de niño salvó la vida a su hermano, dejó la universidad para hacerse cargo del negocio familiar a la muerte de su padre, destituyó el dinero de su luna de miel a ese mismo negocio y ahora se encuentra en apuros porque debido a que su tío ha extraviado un dinero está a punto de ir a la cárcel. Clarence se tira al río para evitar que George se suicide y le plantea cómo sería la vida en su ciudad si él no hubiera existido: en lugar de Bedford Falls se llamaría Pottersville en honor al cacique local que trató y consiguió arruinar la empresa de su familia, su esposa sería una bibliotecaria solterona, su hermano hubiera muerto de pequeño y el boticario del que fue ayudante de pequeño habría pasado veinte años en prisión por una receta equivocada. Es decir, el ángel le hace ver todo lo bueno que hizo. George regresa a su casa y comprueba el aprecio que le tiene la gente al reunir el dinero necesario para restablecer el prestigio de la sociedad de préstamos y construcciones que ha regentado desde muy joven.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Aunque nacido en Italia, Frank Capra (1896-1991) emigró de niño a California y representa lo más genuino del espíritu americano puesto en imágenes. El cine de Capra ha sido visto como una contribución importante al «new deal» de Roosevelt y destaca su sentimentalismo romántico, el apego a la comunidad local, el espíritu emprendedor, las relaciones humanas presididas por la fraternidad, el optimismo insobornable... todo lo cual se identifica con un popu-



lismo muy querido del americano al que se dirige. Sin embargo, no hay que dejar de lado su crítica a las instituciones políticas y económicas cuando se apartan del servicio al pueblo, aunque esa crítica sea un tanto ingenua. El personaje de Potter y todo lo que representa del egoísmo del dinero ya venía anticipada en *La locura del dólar* (1932), no en vano ha sostenido que «El sueño americano no es el dinero, sino la felicidad y la libertad». Tras ¡*Qué bello es vivir!* Capra tiene éxitos como *El estado de la Unión* (1948) y *Un gangster para un milagro* (1961). ¡*Qué bello es vivir!* tiene todos los ingredientes del cine de Capra, quien posee esa enorme capacidad de transmitir las emociones que sólo los grandes cineastas consiguen. Hay que destacar la agilidad narrativa, los diálogos muy medidos, la fuerza y verosimilitud de los personajes y, sobre todo, el difícil equilibrio entre fábula, comedia y drama que permite que esta película sea apreciada por distintas generaciones.

**TEMÁTICA.** En esta película Frank Capra hace un llamamiento a la lucha por la vida, a las ganas de vivir y la ilusión por crear que viene muy bien a la sociedad norteamericana en la desmoralización y las dificultades económicas después de la guerra mundial. Y, más en el fondo, al aprecio de la vida por sí misma ya que, como dice el ángel «Curiosamente, la vida de cada hombre afecta a muchas vidas y cuando él no está deja un terrible hueco».

- La familia es un referente fundamental en la vida de las personas, tanto en las relaciones afectivas como en el compromiso del trabajo y en la solidaridad que se genera entre sus miembros.

- En tres momentos diferentes de la vida de George sus proyectos de felicidad se vienen abajo por la necesidad de dar respuesta inmediata a problemas que surgen: renuncia a ir a la universidad para hacerse cargo del negocio familiar tras la muerte de su padre, el viaje de luna de miel queda aplazado indefinidamente cuando ha de salvar ese negocio y la celebración familiar de la Navidad y la llegada de su hermano condecorado se convierten en una pesadilla con la inspección de Hacienda y la pérdida del dinero. Parece como si el director alertase al público sobre los tiempos duros que se avecinan en los que los momentos de diversión o grandes proyectos deben ser pospuestos en aras de la responsabilidad.

- No obstante, haciendo de la necesidad virtud, George vive una magnífica noche de bodas en la casa destartada que

sus amigos le han preparado con unos carteles de paraísos inalcanzados. Esa casa semiderruida tiene todo el encanto de un proyecto de vida.

- Harry Potter representa el «tiburón financiero» dispuesto a incrementar su poder a costa de las miserias de los demás; la resistencia a Potter es una tarea heroica que George continúa, como su padre, en aras del servicio a la comunidad. El dinero es un bien siempre que se sepa usar y que no genere egoísmo y ambición que acaban con el bienestar ajeno. Esto está muy claro cuando Potter trata de contratar/comprar a George ofreciéndole un buen sueldo y seguridad económica para su familia, a lo que él se niega en redondo.

- Como en otras películas de Frank Capra, hay un canto al «héroe común», al Juan Nadie que es capaz de ocupar su lugar y realizar la tarea debida en el momento oportuno. Frente a su hermano que ha ido a la universidad y ha sido condecorado en la guerra, George representa ese héroe anónimo que salvó a su hermano, es bueno y generoso con la gente, se opone al cacique local, etc. y todo ello lo hace como quien asume una responsabilidad del modo más natural.

**DATOS DE INTERÉS.** Frank Capra explica así sus pretensiones al rodar el que se tiene por uno de los grandes títulos de la historia del cine: «Era una película que decía a los que habían perdido la alegría de vivir, a los que habían perdido el valor, a los que habían perdido sus ilusiones, al borracho, al drogado, a la prostituta, a los que estaban entre rejas y a los que estaban detrás del telón de acero que ¡ningún hombre es un fracasado! Enseñaba a los retrasados de cuerpo y mente, a las hermanas mayores destinadas a convertirse en solteronas, a los hijos mayores condenados a unas labores agotadoras y sin futuro que una vida humana es el contacto con una serie de otras vidas humanas. Y que sin él, la vida sería un vacío terrible». Ese mismo espíritu preside *Los mejores años de nuestra vida*, realizada por William Wyler —socio suyo en la productora Liberty Films— en ese mismo año. James Stewart ha sido uno de los actores preferidos por Capra y por otros clásicos como John Ford, Anthony Mann o Alfred Hitchcock. En efecto, se trata de un hombre tan capaz para el drama como para la comedia.



## Raíces profundas

**Título original:** Shane. **Producción:** George Stevens para Paramount Pictures (EE.UU., 1952). **Guión:** A.B. Guthrie, según la novela de Jack Schaefer. **Dirección:** George Stevens. **Fotografía:** Loyal Griggs. **Montaje:** W. Hornbeck y Tom McAdoo. **Dirección artística:** Hal Pereira y W. Tyler. **Música:** Victor Young. **Interpretes:** Alan Ladd, Jean Arthur, Van Heflin, Brandon de Wilde, Jack Palance, Ben Johnson, Edgar Buchanan, Emile Meyer, Elisha Cook, Douglas Spencer, John Dierkes, Ellen Corby, Paul McBey, John Miller, Edith Evanson. **Duración:** 117 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Shane es un forastero del que lo ignoramos todo que llega a la granja de una familia formada por el matrimonio y un niño. Decide quedarse en la casa y aceptar el empleo que le ofrecen. Se trata de una familia de colonos que, junto a otras, han llegado a un valle en el que únicamente estaba Ricker, un viejo pionero que luchó contra los indios para hacerse con el territorio. Ricker se encuentra con que los nuevos colonos han vallado sus propiedades y ello dificulta el paso de su ganado a los mejores pastos. Por ello presiona a los campesinos para que se marchen. Shane se ve implicado en este conflicto aunque todos tienen claro que no se trata de un campesino. Ya desde su llegada al pueblo ha sido provocado por Ricker y sus matones. Cuando el cacique contrata a un pistolero llamado Wilson, todos son conscientes de que la violencia acabará por estallar. De hecho, algunos campesinos optan por abandonar sus casas y sus tierras para salvar la vida. Al final, Shane logrará que la justicia triunfe, pero abandona el valle.

**COMENTARIO CRÍTICO.** George Stevens (1904-1975) comenzó a trabajar en la época del cine mudo y dirigió su primera película, *Sueños de juventud*, en 1935. Aunque se le considera representante del cine más académico al servicio de la industria hollywoodense, Stevens ha filmado obras como *Gigante* (1956), *La historia más grande jamás contada* (1965) y, sobre todo, *Un lugar en el sol* (1951) por la que recibió un Oscar, que forman parte de la historia del cine. Con *Raíces profundas* este director indaga en los orígenes históricos de la nación americana, al igual que en otras obras se pregunta por otros aspectos que vertebran el país, como el mito del hombre hecho a sí mismo en *Un lugar en el sol*. Lo que más llama la atención al ver esta película en la actualidad —es decir, como un clásico que se

inscribe en un género tan codificado como el «western»— es la sencillez del argumento y la solidez del relato. El ritmo narrativo está muy conseguido, con momentos ralentizados (la cita en el bar de Shane) y otros deliberadamente acelerados (el tiroteo final).

**TEMÁTICA.** La cuestión principal en *Raíces profundas* es tan poco novedosa como la lucha por la tierra y el enfrentamiento entre los colonos por un territorio que les asegure la supervivencia, un tema muy recurrente en el «western». La lucha por la tierra arrebatada a los indios está en la base de la violencia presente en el «Oeste salvaje» (se dice explícitamente que el sheriff más próximo está a cien millas de distancia). La película plantea la necesidad de una convivencia pacífica basada en compartir la tierra, como se pone de manifiesto entre los campesinos, que celebran el Día de la Independencia con camaradería y, en general, resuelven en común sus problemas, frente a la actitud individualista e insolidaria de Ricker.

● Frente a otros relatos donde el conflicto se desarrolla de modo maniqueo entre unos personajes «buenos», sin fisuras, y unos «malos» absolutos, en *Raíces profundas* hay cierto realismo en la presentación de los personajes. Ni Shane, de quien se adivina un pasado más bien oscuro, encarga al bien ni Ricker, un hombre equivocado, pero que se aviene a dialogar y quisiera resolver el problema de un modo amistoso, es la representación del mal.

● El personaje de Shane —que da título a la película en el original— es el protagonista, casi en la sombra, de todo el relato. Se trata de un protagonista atípico pues lo desconocemos todo de él (quién es, de dónde viene, a dónde va, cuál es su pasado, cómo se ha ganado la vida) y, a lo largo de toda la película, habla muy poco. Por su tipo se adivina que no es un campesino, demuestra tener reflejos y puntería de pistolero, parece que ha conocido a la mujer... El espectador sabe que resolverá el conflicto enfrentándose a Ricker y lo hará en el último momento, resistiéndose a exhibir su destreza y a usar la violencia purificadora.

● De hecho, el uso de la violencia marca de modo indeleble la vida de Shane, aunque no se explicita hasta su marcha. La confesión final al niño es elocuente: «No puede uno dejar de ser lo que es, torcer su destino (...) A nadie le gusta convivir con un asesino. Por suerte o por desgracia yo llevo esa mancha imborrable». Esta idea de que la violencia, incluso cuando es ejer-



cida con justicia, como último recurso, se vuelve contra el individuo y hiere su personalidad no es tan frecuente en el cine y constituye una de las claves más novedosas de la película.

● Para el niño Shane es un modelo que, en cierto modo, supera a su padre. La destreza que exhibe con las armas y en la pelea ejercen una atracción importante en el pequeño a quien, ya en la primera secuencia de la película, hemos visto cómo quiere usar las armas. Pero su madre rehúsa que Shane le enseñe a disparar, porque adivina que el niño puede imitarlo demasiado.

● El forastero que llega a un lugar y trastoca la vida pacífica —o, como en este caso, interviene para pacificar una situación de conflicto— es uno de los lugares comunes del cine del Oeste. Asimismo es común la ausencia de datos sobre el forastero que, de ese modo, juega la baza de la sorpresa en el desarrollo dramático.

● Los diálogos poseen en hay algunos momentos los rasgos inconfundibles del cine clásico, como cuando Ricker anuncia la escalada de la violencia diciendo que «De ahora en adelante, cuando nos peleemos con ellos, quedará luego en el aire el olor de la pólvora».

**DATOS DE INTERÉS.** Varias secuencias nocturnas de *Raíces profundas* revelan el uso de la técnica de filmación llamada «day for night». Se trata de filmar de día con filtros que oscurezcan la imagen hasta el punto de que el sol parezca la luna. Ello permite algo casi imposible en la realidad, como es que el horizonte de las montañas se vea con nitidez en la noche, pero que ofrece un resultado estético satisfactorio. Un detalle de la maestría del cine clásico: en las últimas secuencias, cuando Shane habla en el bar con Ricker y el pistolero la tensión se palpa en el ambiente y todos sabemos que acabará en un tiroteo. Hasta el perro que, agachado, decide marcharse para que una bala perdida no le alcance. Inevitablemente, Jack Palance interpreta a un malo absoluto, el pistolero Wilson contratado para asesinar campesinos. Palance ha sido uno de los actores más encasillados en papeles de este tipo en la historia del cine.

## Rain man/El hombre de la lluvia

**Título original:** Rain Man. **Producción:** Mark Johnson para Guber-Peters/United Artists (EE.UU., 1988). **Guión:** Ronald Bass y Barry Morrow. **Dirección:** Barry Levinson. **Fotografía:** John Seale. **Montaje:** Stu Linder. **Dirección artística:** Ida Random. **Música:** Hans Zimmer. **Interpretes:** Dustin Hoffman (Raymond Babbitt), Tom Cruise (Charlie Babbitt), Valeria Golino (Susana), Jerry Molen (Dr. Bruner), Jack Murdock (John Mooney), Michael D. Roberts (Vern), Ralph Seymour (Lenny), Lucinda Jenney (Iris). **Duración:** 133 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** Charlie Babbitt es un joven ambicioso dedicado a la compraventa de coches deportivos de importación. En su negocio está acostumbrado a engañar y arriesgarse el todo por el todo, con tal de obtener beneficios fáciles. Un buen día le llaman para comunicarle la muerte de su padre, con quien no se hablaba desde hacía tiempo. Acude al entierro y se sorprende que en el testamento sólo le deje un coche y unos rosales. El grueso de la herencia (tres millones de dólares) es para Raymond, un hermano deficiente que está en una residencia para disminuidos y cuya existencia era desconocida por Charlie. Este acude a verle y se lo lleva con la pretensión de obtener la potestad y la fortuna heredada. A lo largo de una semana los dos hermanos viajan a lo largo del país. Charlie se desespera con las manías de Raymond, al tiempo que descubre su prodigiosa memoria y su habilidad con los números. Al final cambia su perspectiva, renuncia al dinero, acepta que regrese a la residencia y promete ir a visitarle, satisfecho de tener un hermano.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El director Barry Levinson tiene en su haber la estimable *Good Morning, Vietnam*, una película donde se combina la comedia militar con la tragedia, en forma de alegato contra la guerra. En la primera parte de *Rain man*, el director emplea algunos elementos efectistas, como el plano inicial del coche «volando» y la música de moda. Por el contrario, la segunda parte es mucho más comedida aunque emplea el recurso tan manido de interludios con temas musicales de actualidad. *Rain man* tiene la estructura de «road movie» o película de viaje. Por el miedo a volar y a los accidentes de las autopistas que tiene Raymond, el trayecto entre Cincinnati y Los Angeles se convierte en un largo viaje en el que la pareja protagonista se va conociendo y, sobre todo, en el que Charlie cambia su pretensión económica inicial.



Temática. Se puede considerar que *Rain man* se enmarca en el grupo de películas que cuentan historias sobre personas que entran en relación estableciendo lazos de amistad y en esa amistad se da una transformación de los individuos. Es decir, que la relación de las personas tiene un carácter gratuito y el objetivo que les une resulta más o menos accidental respecto a la relación en sí misma, que supone un enriquecimiento mutuo y una transformación en la que se gana en calidad humana. Otros títulos recientes que abundan en esta perspectiva son *Macarrones* (Ettore Scola, 1985), *Alrededor de la medianoche* (Bertrand Tavernier, 1986), *Las ballenas de agosto* (Lindsay Anderson, 1987), *Bagdad Café* (Percy Adlon, 1987), *Enemigo mío* (Wolfgang Petersen, 1989), *Paseando a Miss Daisy* (Bruce Beresford, 1989) y *Gran Cañón* (Lawrence Kasdan, 1991).

- Ya desde las primeras secuencias el personaje de Charlie aparece caracterizado como un sujeto egoísta y arrogante, interesado únicamente en el dinero fácil para sus caprichos y que no presta atención a su novia. La secuencia del entierro de su padre es muy significativa al respecto.

- Pero es precisamente esa debilidad suya por el dinero la que hará valorar a su hermano cuando Raymond le hace ganar en el casino de Las Vegas. En ese momento es capaz de pedirle perdón, dejarle conducir el coche y ver en él a alguien y no una carga o un objeto al que manipular para sus intereses.

- Se puede decir de Charlie que en el pecado lleva la penitencia: por su ambición y deseo de quedarse con la herencia se hace cargo de Raymond y se lo lleva de la residencia, pero con ese gesto no tiene más remedio que asumir pacientemente las manías del deficiente (miedo a viajar en avión, dependencia del programa de televisión, no viajar si llueve, etc.). Pero esa penitencia tiene la virtud de transformar su perspectiva de vida y superar la ambición.

- El conflicto de Charlie con su padre, que le llevó a irse de casa, pasarse años sin hablarle ni querer saber nada es muy recurrente en el cine norteamericano. Apenas se explica el origen de ese conflicto —no le dejaba conducir el coche— pero se constata y luego tiene su peso tanto en la cuestión de la herencia como en el hecho de que Raymond sí llevaba el coche por el jardín.

- La personalidad de Raymond es todo un enigma lleno de contradicciones. Diagnosticado como autista y definido como «tonto inteligente» todo lo que altere su rutina diaria le incomo-

da. Al mismo tiempo, su infancia y la relación que tuvo con su hermano (a quien llamaba «Rain man» en lugar de Raymond, de ahí el título de la película y la necesidad de conservarlo en el original inglés) permanecen en su mente como un asidero del que no quiere desprenderse de ningún modo. La película también plantea los niveles de comunicación con los deficientes y la necesidad de establecer un espacio común que sirva para la interrelación. En este caso, el que Charlie logra cuando baila con su hermano en la habitación del hotel.

- Una de las cuestiones tabulizadas en nuestra sociedad aparece en esta película: la sexualidad del deficiente y la forma de expresar el afecto. Raymond no ha tenido familia ni seres cercanos a los que expresar su afectividad. En el hotel de Las Vegas tiene una cita con una prostituta, pero es su hermano y la novia de éste quienes trata de educarle en la expresión de sentimientos.

**DATOS DE INTERÉS.** Dustin Hoffman (Los Angeles, 1937) tuvo su primer papel importante en *El graduado* (Mike Nichols, 1967), pero en su filmografía ha encarnado los tipos más diversos, incluidos papeles tan difíciles como el hombre/mujer de *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982) y éste de *Rain man*. Al principio le fue ofrecido el papel que encarna Tom Cruise, pero Hoffman prefirió dar vida al otro personaje, sin duda porque se trata de un papel mucho más brillante. La película recibió el Oso de Oro de Berlín, además de cuatro óscars de la Academia. El mundo de personas con deficiencias y sus dificultades para integrarse en la sociedad también aparece en otras películas como *Máscara* (Peter Bogdanovich, 1985), *Hijos de un dios menor* (Randa Haines, 1986), *Mi pie izquierdo* (Jim Sheridan, 1989) y *De ratones y hombres* (Gary Sinise, 1992), con la que *Rain man* guarda bastante relación por el paralelismo del argumento.



## Rebeca

**Título original:** Rebecca. **Producción:** David O'Selznick. Selznick Int. Pictures (EE.UU., 1940). **Guión:** Robert E. Sherwood y Joan Harrison, según la novela de Daphne du Maurier. **Dirección:** Alfred Hitchcock. **Fotografía:** George Barnes. **Montaje:** Hal C. Kern. **Música:** Franz Waxman. **Interpretes:** Laurence Olivier (Maxime de Winter), Joan Fontaine (señora de Winter), George Sanders (Jack Fawell), Judith Anderson (Mrs. Danvers), Nigel Bruce (mayor Giles Lacey), Cecil Aubrey Smith (coronel Julyan), Reginald Denny (Frank Crawley), Gladys Cooper (Beatrice Lacey), Philip Winter (Robert). **Duración:** 126 minutos. **Calificación:** 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Una joven que trabaja como señorita de compañía al servicio de una dama madura conoce en Montercarlo al lord inglés Maxime de Winter. Según los rumores, el noble vive atormentado por el recuerdo de su esposa Rebeca, muerta en circunstancias misteriosas. A pesar de ello, y tras una inesperada solicitud de matrimonio, la joven se convierte en la nueva señora de Winter, y se traslada junto a su esposo a la lujosa mansión de Manderley. Allí, el recuerdo omnipresente de Rebeca va transformándose poco a poco en una obsesión para la joven esposa, que se siente cada vez más temerosa de no estar a la altura de las circunstancias y decepcionar a su marido. A su inseguridad y su paulatino terror contribuye, la señora Danvers, el ama de llaves, que muestra una adoración fuera de lo común por su antigua señora. Un día, en el fondo del océano aparece el cadáver de Rebeca...

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Rebeca* fue la primera película que Hitchcock rodó en Estados Unidos, contratado nada menos que por el poderoso O'Selznick, que acababa de producir *Lo que el viento se llevó*. Aunque se trataba de un encargo, lo cierto es que Hitchcock ya había mostrado interés por la novela de Daphne du Maurier, que había resultado un gran éxito de ventas. La adaptación del libro a la pantalla se llevó a cabo con absoluta fidelidad, siguiendo la máxima de O'Selznick de no defraudar a los admiradores de la novela. Algunos críticos han menospreciado por ello a *Rebeca*, aduciendo que no se trata de una auténtica película de Hitchcock.

Al margen de polémicas, lo cierto es que *Rebeca* (Oscar de Hollywood a la mejor película, y un éxito popular en su tiempo y a través de los años), mantiene 55 años después de su reali-

zación todo su poder de fascinación. Hitchcock supo ser fiel al relato folletinesco y al mismo tiempo hacer una obra sugerente y subyugante en la que se mezclan el relato gótico (la película, ambientada en el presente, parece un film de época), el melodrama romántico y el film de suspense psicológico.

La puesta en escena es todo un espectáculo visual. La cámara se mueve con suntuosa elegancia en los pasajes descriptivos y con aguda intención a la hora de captar los perfiles psicológicos de los personajes. Personajes entre los que se debe incluir a la mansión, protagonista importante del relato ya desde la primera y célebre frase («Anoche soñé que volvía a Manderley»). O a esa sombra fantasmagórica y vengativa a la que aún albergan sus paredes antes de caer pasto de las llamas purificadoras: la propia Rebeca. Manderley, la famosísima ama de llaves, Rebeca... Sólo una película mítica es capaz de crear tantos mitos que ya son referencia en el séptimo arte.

**TEMÁTICA.** Se ha dicho que *Rebeca* es como un cuento de hadas para adultos, y en la misma película se relaciona al personaje que interpreta Joan Fontaine con el de Cenicienta. En verdad, el comportamiento de Cenicienta (también precipitadamente casada con el príncipe), al llegar al palacio real, no tuvo que ser muy distinto al de la heroína del film, perdida y atemorizada en la imponente Manderley.

● Así, el tema central de *Rebeca* es el camino hacia la madurez de una joven ingenua e indefensa ante mundo. Un camino en el que habrá de luchar, como en los cuentos de hadas, con enemigos poderosos e incluso sobrenaturales. Empezando por la fantasmal presencia de su antecesora, la admirada Rebeca de Winter, cuya «presencia» en la casa, constantemente avivida por el ama de llaves, llega a ser tan poderosa en espíritu como lo hubiera sido en carne y hueso.

● Es significativo que al personaje que encarna Joan Fontaine nunca se le llame por su nombre (otra argucia de distinto signo es que jamás contemplemos un retrato de Rebeca). Es como una persona sin identidad, pues la única que tiene, la de señora de Winter, debe aún disputársela al espectral recuerdo de una muerta.

● La sombra de Rebeca planea sobre cada uno de sus actos. Y cada nuevo dato que recibe de la anterior señora de la casa es como una puñalada en forma de duda: ¿cómo un hombre que estuvo casado con tan maravillosa mujer y cuyo recuerdo aún le atormenta, ha podido escoger a una joven tan sencilla como ella?



● Sin embargo, no ha sido un capricho. La película, que muy astutamente no nos ha mostrado los momentos dichosos de la pareja durante la luna de miel, los reserva para, más adelante, crear una de las mejores secuencias: aquella en la que contemplan las imágenes de su viaje de bodas, contrastando así la felicidad de aquellos momentos con la desventura actual.

● Como a tantas heroínas del melodrama, sólo el amor y la fe en la persona amada sostienen a la joven casada: antes de conocer la verdadera personalidad de Rebeca, y después, en las vicisitudes de la investigación. Al final habrá madurado («ya no conservas aquella mirada ingenua» le dice Maxime). Y demostrado que el amor y la lealtad valen mucho más que las impresionantes cualidades (belleza, inteligencia, clase) que adornaban a su antecesora. Los celos, el miedo, el culto a los muertos convertido en necrofilia, la maldad sin límites, el sentido del honor, el tormento de la culpa... son algunas de las pasiones que se van tejiendo en el entramado argumental de la película. Y en medio una figura clave: la perversa ama de llaves.

● Se ha querido ver en el personaje un amor lésbico hacia su antigua ama (asunto que la censura de la época hubiera prohibido hacer explícito). En realidad, la obsesión de la señora Danvers, que siguiendo el esquema de los cuentos sería la madrastra malvada o más bien la bruja (siempre se aparece, casi nunca la vemos andar) va mucho más allá: es una adoración literal (no le importa, por ejemplo, que tenga amantes), que ante la imposibilidad de mantener vivo el espíritu de su diosa, opta por incendiar el santuario (la habitación de Rebeca) y arder ella misma en el fuego.

**DATOS DE INTERÉS.** Pese a ser uno de los cineastas más famosos, Hitchcock nunca ganó el Oscar como mejor director. *Rebeca* lo ganó como mejor película, pero ese año el director premiado fue John Ford por *Las uvas de la ira*. Para adjudicar el papel de la protagonista de *Rebeca*, O'Selznick organizó una selección de aspirantes (similar a la que llevo a cabo para *Lo que el viento se llevó*) que gozó de gran despliegue publicitario. Anne Baxter, Vivien Leigh (esposa de Laurence Olivier) o la propia hermana de Joan Fontaine, Olivia de Havilland, figuraron entre las docenas de candidatas.

## Rebelión a bordo

**Título original:** Mutiny on the Bounty. **Producción:** Irving G. Thalberg y Frank Lloyd para Metro-Goldwyn-Mayer (EE.UU., 1935). **Guión:** Talbot Jennings, Jules Furthman y Carey Wilson, basado en las novelas de Charles Nordhoff y James Normal Hall. **Dirección:** Frank Lloyd. **Fotografía:** Arthur Edson. **Montaje:** Margaret Booth. **Dirección artística:** Cedric Gibbons. **Música:** Herbert Stothart. **Interpretes:** Clark Gable (Fletcher Christian) Charles Laughton (Capitán Bligh), Franchot Tone (Roger Byam), Herbert Mundin (Smith), Eddie Quillan (Thomas Ellison), Dudley Digges (Bacchus), Donald Crisp (Thomas Burkitt), Henry Stephenson (Sir Joseph Banks), Movita (Tehani), Mamo (Maimiti), William Bamberidge (Hitihiti). **Duración:** 127 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Basado en hechos reales, narra la partida del puerto de Portsmouth, en 1787, de la «Bounty», un navío con destino a Otaheite (Tahití). Su tripulación, formada por jóvenes oficiales, marineros profesionales y otros reclutados de las cárceles o mediante la leva, está al mando del capitán Bligh, famoso por su fanático concepto de la disciplina y la frecuencia y dureza de sus castigos. La durísima travesía, jalonada por los atroces suplicios que Bligh decreta ante la más leve falta, se ve compensada al llevar a Otaheite por la paradisiaca existencia que la isla ofrece a los marineros. Pero una vez cumplida la misión, la vuelta al barco se convierte en un infierno. Sobre todo porque Bligh está dispuesto a llegar hasta el final en su enfrentamiento con Fletcher Christian, el segundo de a bordo, así como en la aplicación de sus bárbaros métodos. El motín no tarda en estallar...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Frank Lloyd, uno de los directores más prolíficos de los años 20 y 30, llegó a filmar más de cien películas a lo largo de su carrera, que concluyó en 1955. Las cintas de contenido histórico y, sobre todo, las de aventuras navales (citamos *El gavián de los mares*, *El águila del mar*, *Trafalgar*, *Señores del mar* o *El rey de los mares*, cuyos títulos hablan por sí mismos) fueron su gran especialidad. Con ésta que nos ocupa, *Rebelión a bordo* (también estrenada como *La tragedia de la Bounty*) alcanzó la cumbre de su carrera, al ser premiada con el Oscar a la mejor película.



La mezcla de cine de aventuras, drama (en el que no faltan pinceladas de humor) y denuncia que hay en el film no era nada frecuente en su época y aportaba una estimulante novedad. Todavía hoy la película se mantiene fresca y viva, superando en calidad e interés a las dos versiones posteriores que se han realizado (*Rebelión a bordo*, 1962, con Marlon Brando y Trevor Howard, y *Motín a bordo*, 1984, con Mel Gibson y Anthony Hopkins), pese a ser éstas superproducciones en color y pantalla panorámica. Buena parte del mérito hay que adjudicarlo a los actores, en especial a un Charles Laughton, al que se ve disfrutar encarnando a uno de los personajes más perversos y cureles que el cine había mostrado hasta el momento. No puede decirse, sin embargo, que sea una obra perfecta. Sus dos primeros tercios son impecables, pero en el último tramo, tras el motín, justo cuando la acción se disgrega, la película se desdibuja un tanto. Se quieren narrar demasiados acontecimientos en muy poco metraje (conviene recordar que el argumento está basado en tres novelas: *Rebelión a bordo*, *Hombres contra el mar*, y *La isla de Pitcairn*) y se concluye en un final tan precipitado como grandilocuente.

**TEMÁTICA.** Históricamente, los incidentes ocurridos en la «Bounty» sirvieron para suavizar y mejorar las bárbaras leyes que regían en la marina británica. Esas leyes y otras injusticias sociales de la época (como la leva) son reflejadas en la película. La intención no es sólo denunciar unos hechos a toro pasado. Los sucesos aquí narrados tienen su equivalente, con los oportunos matices, en muchas otras circunstancias, históricas y también actuales.

● Hay pues una denuncia de carácter general hacia el rigor disciplinario, cuando éste es extremado (no hace falta que llegue a adquirir los visos de demencia y crueldad mostrados en el film) y convierte a altos oficiales del ejército en dueños y señores de las vidas de los hombres que tienen bajo su mando. Por otra parte, ¿cuántas veces las leyes disciplinarias no han servido para dar cobertura legal a la actuación de individuos tiránicos y perturbados?

● Bligh es un resentido social que disfruta teniendo bajo su mando a jóvenes aristócratas; un sádico que goza con los castigos que ordena; un misántropo que odia a todo lo que no sea él mismo; y un corrupto que no duda en sustraer parte del alimento de la tripulación en su propio beneficio. Sin embargo, está amparado por la ley en todas sus actuaciones.

● Frente a él, el personaje de Christian se pregunta dónde terminan el deber y la obediencia y comienzan el humanitarismo y la misericordia, y dónde la legalidad cede paso a la injusticia. El personaje del guardiamarina Byam trata de nadar entre dos aguas, viéndose favorecido al final por su clase social. Por último, el marino Ellison, reclutado forzosamente en la leva, es el representante genuino del pueblo y, como casi siempre, el perdedor nato: su deseo de ver a su familia (de la que fue injustamente separado) y su confianza en la piedad de la justicia le conducirán a la horca.

● Precisamente, esa precipitación final de la que hablábamos en el «comentario crítico» impide matizar la resolución de las distintas trayectorias. Vemos a Bligh, favorecido por la ley pero despreciado por sus superiores. Algo más confuso es el destino de Christian y los amotinados, obligados a permanecer de por vida en una zona del paraíso que tanto les fascinó, pero condenados a sufrir la nostalgia de una patria («buen roble inglés» es la última frase, llena de añoranza, que les oímos) que no volverán a ver. Y definitivamente contradictorio el de Byam.

● Byam, que se inicia en la aventura y en el descubrimiento del mundo con ojos limpios, ha de optar, tras la rebelión, por permanecer fiel a su amistad con Christian o por ser leal con su patria y enfrentarse a un juicio en el que se considera inocente. Condenado injustamente a la horca, su privilegio de clase acabará salvándolo. No parece pesarle, sin embargo, el trágico destino de sus compañeros (tan inocentes como él y sobre cuya muerte en el cadalso la película elude pronunciarse), ni el exilio forzado de su amigo Fletcher, cuando en la última escena lo encontramos radiante al mando de un navío. Le redime de su olvido el propósito, claramente enunciado, de llevar un nuevo talante de mando a la marina, lejos de los despóticos métodos de Bligh y sus contemporáneos.

● Al tiempo, la película intenta redimirse de esa ácida mirada hacia la marina inglesa (en la que obviamente no todo fueron grandezas), componiendo en los instantes finales un peculiar canto a la grandeza del imperialismo británico.

**DATOS DE INTERÉS.** Una de las anécdotas frívolas del film es la sorpresa de contemplar a Clark Gable sin su famosísimo bigote. Sorpresa que también se llevó el actor en su momento, al percatarse de la clausula de su contrato que le obligaba a afeitárselo. Motivo: en los tiempos de la «Bounty» los bigotes estaban terminantemente prohibidos en la marina inglesa.



## La Reina de África

**Título original:** The African Queen. **Producción:** Horizon Pictures y Romulus Productions para United Artist (E.E.U.U., 1958). **Guión:** John Huston, James Agee y Peter Viertel, basado en la novela de Cecil Scott Forester. **Dirección:** John Huston. **Fotografía:** Jack Cardiff. **Montaje:** Ralph Kempen. **Dirección artística:** Wilfred Singleton. **Música:** Allan Gray. **Intérpretes:** Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose Sawyer), Robert Morley (Samuel Sawyer), Peter Bull (Capitán del «Luisa»), Peter Swanwick (Oficial alemán del fuerte), Walter Gotell (el segundo oficial). **Duración:** 100 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA)(OCIC).

**ARGUMENTO.** Año 1914. La guerra que ha estallado en Europa llega también al África Central. Un destacamento de soldados alemanes incendia un poblado indígena donde los hermanos Rose y Samuel Sawyer, ingleses, están al frente de una misión metodista. Como resultado de la bárbara acción, Samuel enloquece, para morir poco tiempo después. A Rose no le queda otra alternativa que abandonar el lugar embarcándose en «La Reina de África», una destartada barcaza fluvial que hace las veces de correo a lo largo del río, y que conduce el canadiense Charlie Allnut, un tipo descreído y borrachín. No caben caracteres más dispares que los de Rose y Charlie, pero ambos están obligados a convivir si quieren salvar sus vidas. Vidas que el viaje río abajo va a modificar y mucho, descubriendo en cada uno de ellos una oculta personalidad.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *La Reina de África* es una de las películas más famosas de John Huston. Las razones de su éxito hay que buscarlas en su perfecta combinación de dos géneros (la comedia y el cine de aventuras), en el portentoso trabajo de sus dos intérpretes, y en la inspiración con la que el director filmó la historia. Una historia que, en otras manos, podía haber dado lugar a un film espectacular y rebosante de peripecias (como tantas otras aventuras africanas), pero que la astuta y gozosa mirada de Huston va transformando poco a poco en una película llena de humanidad, delicadamente intimista (pese a transcurrir en los vastos espacios africanos) y desbordante de un desacostumbrado optimismo que concluye en ese final feliz, que tan pocas veces se ha dado en la obra de su autor. Final doblemente curioso si tenemos en cuenta que la novela de Forester, que tuvo dos terminaciones (una para la edición inglesa

y otra para la americana), acababa al modo típicamente «hustoniano», es decir con el fracaso de los protagonistas en la misión que se habían propuesto.

*La Reina de África* fue candidata a todos los «Oscar» importantes, pero sólo Bogart acabó ganándolo. Fue el único «Oscar» de su carrera, y paradójicamente se lo dieron por una interpretación en la que desmitificaba a conciencia a los cínicos y románticos personajes (*Casablanca*, *El halcón maltés*, etc.) que le dieron fama: la escena en la que, para hacer reír a su dama, se dedica a imitar a los monos y otros animales ha pasado a formar parte de las secuencias insólitas de la Historia del Cine.

A pesar de sus evidentes maquetas, de las transparencias descuidadas y en un cierto grado de inverosimilitud en su argumento, la película sigue obteniendo el goce cómplice de los espectadores dispuestos a entrar en el juego, gracias a su ternura y a su poética calidez.

**TEMÁTICA.** *La Reina de África* es una película rica en contrastes y paradojas, tanto en la forma como en el fondo. Utiliza un escenario propicio a las grandes aventuras, pero prefiere narrar ante todo una historia íntima. Cuenta una historia esencialmente trágica, que comienza con un poblado arrasado y la locura y muerte de un hombre y casi termina con una boda al borde del patíbulo, pero lo hace con un elegante filtro de humor distanciador. Presenta unos personajes que pese a ser extremadamente opuestos, acaban enamorándose; que son débiles e insignificantes, pero que acaban realizando una proeza impensable; que parecen seguros de sus convicciones, pero que acaban actuando de una forma que las contradice. Revela, en suma, una mirada a la vez irónica y tierna, maliciosa y cargada de humanidad.

● En este juego de contradicciones, el tema con mayor peso específico acaba siendo el de la simbiosis o transferencia de personalidades de los dos protagonistas. Charlie, el cínico individualista, amante de la libertad, el descreído y vulgar alcoholizado, y Rose, la mística solterona, estirada y puritana, recorren un itinerario tanto físico como moral al final del cual sus personalidades aparecen positivamente mezcladas.

● Charlie acaba convertido en un héroe e indefensamente enamorado como un colegial. Rose descubre la sensualidad y la pasión, la vida, en definitiva, que palpita más allá de las paredes de la misión donde ha pasado toda su vida.



● El cineasta español Fernando Trueba definió magníficamente este íntimo transvase de caracteres cuando escribió: «*La Reina de África* es la historia de cómo una cursi dama inglesa y un marino sucio y borrachín se suben en una barcaza y cómo cuando se bajan de ella, ella bebe Gordon's y sabe tripular un barco y él es capaz de decir la mayor cursilería».

● Pero también hay algo en común por lo que ambos personajes luchan y al final consiguen recuperar: la autoestima y la propia dignidad. Y lo habían conseguido, evidentemente, antes de hundir el barco alemán.

● Y es que como en otras películas de Huston (véase en esta misma colección *El hombre que pudo reinar*), se aborda también aquí el tema del desafío a la muerte, de la búsqueda del sentido de la existencia en la acción y la aventura, aunque ésta sea descabellada y contra toda lógica.

● Como el desafío humano de los personajes «hustonianos» no alcanza sólo a los hombres o la sociedad, sino también a la naturaleza, conviene recordar el paralelismo que se establece entre la película antes citada y ésta que nos ocupa. En ambas, los protagonistas después de haber sido capaces de vencer enormes peligros, son derrotados por la propia naturaleza, para, en el momento en que lo creen todo perdido, ser salvados por una especie de «milagro» (un alud en *El hombre...*, la lluvia en *La Reina...*), no sin antes haber declarado que la experiencia había merecido la pena.

**DATOS DE INTERÉS.** El rodaje de *La Reina de África* fue con toda seguridad uno de los que más anécdotas y literatura han provocado. La complicada personalidad de los dos actores y del director, las difíciles relaciones entre ellos y los múltiples accidentes que se produjeron han dado lugar a ríos de tinta por los que hubiera podido navegar una barcaza similar a la del film. Huston habla de la experiencia en su libro de memorias. K. Hepburn escribió por su parte un libro entero (*El rodaje de «La Reina de África»*) dedicado al tema. Y Peter Viertel, uno de los guionistas, publicó un libro titulado *Cazador blanco, corazón negro*, sobre los incidentes del rodaje. Libro que fue llevado al cine por Clint Eastwood en 1990, en la película de igual título.

## Regreso al futuro

**Título original:** Back to the Future. **Producción:** Steven Spielberg, Frank Marshall y Kathleen Kennedy (Amblin Ent.) para Universal (EE.UU., 1985). **Guión:** Robert Zemeckis y Bob Gale. **Dirección:** Robert Zemeckis. **Fotografía:** Dean Cundey. **Dirección artística:** Todd Hallowell. **Música:** Alan Silvestri. **Intérpretes:** Michael J. Fox (Marty McFly), Christopher Lloyd (Doc Emmett Brown), Lea Thompson (Lorraine Braines McFly), Crispin Glover (George McFly), Thomas F. Wilson (Biff Tannen), Claudia Wells (Jennifer Parker), Marc McClure (Daven McFly). **Duración:** 111 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Año 1985. En la pequeña población de Hill Valley, Marty McFly lleva una existencia similar a la de tantos adolescentes. Lo peor es el ambiente derrotista y rutinario que se respira en su casa: su padre es un infeliz de quien todos parecen abusar, y su desengañada madre empieza a tener serios problemas con la bebida. Claro que Marty pasa la mayor parte de su tiempo con «Doc» Emmett Brown, un científico algo chiflado que acaba de cumplir el sueño de su vida: inventar la máquina del tiempo. Para probar el invento, «Doc» y Marty quedan citados una noche, pero una serie de incidentes hacen que no sea «Doc» quien parta a bordo de la máquina, sino Marty, que, por accidente, viaja hasta el Hill Valley de 1955. Allí tendrá ocasión de conocer a sus propios padres, justo en la época en que se prometieron, al tiempo que, acompañado de un «Doc» treinta años más joven, busca el medio de volver a su época.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Sea en clave de cine de aventuras (*La máquina del tiempo*), de humor (*Los visitantes*), de ciencia-ficción (*Los pasajeros del tiempo*, *El final de la cuenta atrás*) o de pura reflexión existencial (*Je t'aime, je t'aime*), el cine ha recurrido a menudo al tema de los viajes en el tiempo, dando lugar a películas muy diferentes entre sí.

*Regreso al futuro* no basó su gancho en un cambio de época espectacular, mandando a su viajero a algún período lejano. El protagonista apenas retrocede treinta años, yendo a parar a la muy idealizada (por los norteamericanos) década de los años cincuenta. Su punto fuerte es un argumento muy bien urdido en un magnífico guión, de esos que pueden servir de ejemplo en las escuelas de cine (para los interesados, el libro *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente* ofrece un amplio análisis del mismo). Robert Zemeckis (ganador del último Os-



car por *Forrest Gump*) ha demostrado ser casi siempre un valor seguro en el cine comercial, con o sin la protección de Steven Spielberg. Con esta película se apuntó su segundo gran éxito, después de *Tras el corazón verde*. La narración no decae en ningún momento y los buenos hallazgos se suceden (mención especial al gag sobre Ronald Reagan, digno de figurar en una antología), lo mismo que los homenajes a otros films y los guiños cómplices para los espectadores estadounidenses conocedores de la época. Michael J. Fox se convertía en estrella y Christopher Lloyd se estrenaba en un tipo de personajes histriónicos que ha seguido cultivando desde entonces (*¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, también dirigida por Zemeckis, *Daniel el travieso*, etc.)

**TEMÁTICA.** El tema del viaje en el tiempo suele servir para mostrar (con efectos cómicos o irónicos; también críticos) los grandes contrastes sociales o culturales entre las dos épocas, aquella de la que procede el viajero y la que es su punto de destino. Dada la poca distancia que media entre 1955 y 1985, dichos contrastes no pueden ser muy acentuados, aunque la película intenta sacar partido a los cambios de modas para crear unos cuantos chistes (el anorak sin mangas, las marcas de la ropa, la «invención» del «rock and roll» y del monopatín, etc.)

● Cambios más profundos se reflejan, por contra, en dos sucesos impensables en aquellos años: que un negro pudiera ser alcalde, y que un actor (en el cine del pueblo están proyectando precisamente un film de Reagan, *La reina de Montana*) llegara a la presidencia de EE.UU.

● Como casi siempre que cine norteamericano refleja la década de los 50, hay un retrato idealizado de la misma. Quizá porque no fue la década conflictiva de los 60 (presidida por las protestas y el inconformismo), y ya se había superado la moral anticuada de los 40.

● Zemeckis lo ve así: «Los años 50 fueron de relativa calma. Todo se deslizaba con cierta facilidad. Comenzábamos a ver los efectos de la tecnología y el dinero. La cultura pop o popular comenzaba a florecer con el rock and roll. Pero creo que lo que sucedió en los 50 que los hace tan nostálgicos a través de las décadas siguientes es que por vez primera los adolescentes cobraron protagonismo y ese protagonismo lo han conservado desde entonces».

● Dicho de otra forma: es muy probable que muchos jóvenes norteamericanos de ahora tengan que sufrir por parte de sus padres la paliza de lo maravillosa que fue su época y su ju-

ventud (algo así como esos padres españoles «progres» que en los 60 estuvieron metidos en todas las revoluciones). Sin embargo, en su viaje, Marty puede ver por sí mismo cómo eran realmente sus padres y echar por tierra algunos mitos. ¿A cuántos jóvenes de hoy día no les gustaría tener la posibilidad de hacer otro tanto?

● Porque, además, paradójicamente, Marty acaba comportándose con sus «futuros» padres como un auténtico progenitor. Ayudando a uno a conquistar a su chica y a comportarse «como un hombre»; y regañando a la otra por su incipiente inclinación hacia el tabaco y la bebida.

● Y es justamente realizando esta labor cuando descubre que sus buenos consejos bien podría aplicárselos también a así mismo. Marty anima al que será su padre a mostrar los libros que está escribiendo. Cuando aquél le responde que no podría soportar que alguien le dijera que no sirve, Marty se ve reflejado en la respuesta (él tampoco se treve a enseñar sus trabajos musicales).

● Y es que no podía faltar ese mensaje positivo tan típicamente americano, pero no por ello desdeñable: hay que intentarlo. El cambio de actitud de la figura paterna dará buenos frutos, como Marty podrá comprobar de regreso al futuro.

● Todo ha cambiado por mor de su intervención. Y en lugar de los parientes necios, amargados y perdedores que dejó, encuentra a una familia de triunfadores (presentada no sin cierta ironía). A veces hay detalles que no parecen tener mucha importancia, pero que pueden transformar por completo nuestra vida, parece asegurar la película con ese último guiño.

**DATOS DE INTERÉS.** *Regreso al futuro* tuvo continuación en dos nuevas entregas. La primera de ellas, donde los personajes viajaban al futuro y encontraban a un Marty casado y con hijos, era enrevesada y de poca calidad. La segunda, que se remontaba a la época del Far West, recobraba algo de la garra de la película original, aunque no la superaba.



## El rey pescador

**Título original:** The fisher king. **Producción:** Debra Hill y Linda Obst para Tri-Star (EE.UU., 1991). **Guión:** Richard LaGravenese. **Dirección:** Terry Gilliam. **Fotografía:** Roger Pratt. **Montaje:** Lesley Walker. **Dirección artística:** Mel Bourne. **Música:** George Fenton. **Interpretes:** Robin Williams (Parry), Jeff Bridges (Jack), Amanda Plummer (Lydia), Michael Jeter (muchacho), Chris Howell (el Caballero Rojo), Mercedes Ruehl (Anne). **Duración:** 137 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Jack Lucas es un locutor de radio que recibe la llamada de un hombre desesperado y solo y, sin darse cuenta, le incita a cometer un crimen. El hombre entra en una cafetería y dispara a discreción matando a siete personas y, posteriormente, se suicida. Jack, impresionado por el hecho, abandona toda actividad pública y sufre fuertes depresiones. Al cabo de tres años, unos jóvenes están a punto de darle una paliza y de incendiarlo con gasolina cuando es salvado por Parry, un mendigo loco. Jack se entera de que Parry era un buen profesor de Historia Medieval hasta que su mujer murió asesinada en aquella cafetería, por lo que se siente en deuda con él. A su vez, Parry encuentra en Jack a la única persona en la inhóspita ciudad que se puede convertir en su amigo. Para hacerle más feliz, Jack urde el modo de que la chica de quien Parry está enamorado se fije en él.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Terry Gilliam, el director de esta película, era uno de los componentes y principal creativo de Monty Python, el grupo británico creador de la irreverente *La vida de Brian* y de obras de mayor envergadura artística como *Los héroes del tiempo* o *Brazil*. Del humor inicial con vocación transgresora, la filmografía del grupo ha evolucionado hacia la fantasía y la aventura. Y con *El rey pescador*, Gilliam inicia una carrera en solitario con una película muy singular, capaz de navegar por registros bien dispares como son los de la comedia romántica, la fábula moral y la fantasía que une los mundos más ocultos con la realidad descrita con severidad sociológica.

Esta diversidad de registros aparece plasmada en el tratamiento visual de las distintas secuencias: por momentos parece que estamos ante una película de aventuras con una escritura cinematográfica un tanto barroca, mientras en otros nos encontramos ante primeros planos que reflejan el drama psicológico

de los personajes protagonistas. Los espacios y tiempos contrapuestos (lo medieval y lo moderno, los rascacielos y las alcantarillas, los yuppies y la empleada infeliz) funcionan como una realidad polidédrica en la que transcurren vidas paralelas que une el azar o el destino y que exige del espectador una visión atenta, para participar debidamente del relato. La realización cinematográfica subraya esa superposición de géneros que tiene un guión que sobresale por la construcción de los personajes, los diálogos y la progresión dramática. Como en las mejores películas de toda la historia, *El rey pescador* cuenta biografías en transformación. En los dos protagonistas debido a la muerte y la culpa; en las dos mujeres debido al nuevo horizonte que surge cuando el amor es gratuidad y donación.

**TEMÁTICA.** El tema principal de *El rey pescador* es la restauración del daño hecho, la expiación del pecado. Todo el itinerario de Jack Lucas es un recorrido para conseguir pagar la deuda, lo que no se consigue con dinero («Ojalá hubiese un modo de poder pagar la multa y marcharse», dice Jack) ni con huidas hacia el éxito, sino con el compromiso personal. Ese itinerario supone una transformación radical en la personalidad de los individuos: quien ha provocado o sufrido el mal adquiere una nueva perspectiva en su existencia.

● En este sentido, una de las cuestiones también centrales es la relación entre la gente «normal» y los mendigos que hay en la ciudad, a los que se da una limosna sin necesidad de interesarse por ellos («Como paga no tiene que mirar», dice en la estación de tren) o a los que se desprecia cuando miran a través de los cristales de una cafetería o de coches lujosos. Incluso de los «sin techo» se puede sacar partido haciendo una telecomedia, como le proponen a Jack.

● En el fondo está el problema de la identidad y de la tarea en la vida. Jack y Perry son dos personas de vida exitosa que, gracias a la fractura existencial que sufren con las muertes a su alrededor, se plantean el sentido de la vida que, según la película, no es otro que el equilibrio entre la búsqueda de la felicidad y la solidaridad con los demás; o, dicho de otro modo, en un mundo convulso y agresivo, los individuos no han de luchar por competir y tener éxito a cualquier precio, sino por vivir con autenticidad, con cierta ingenuidad y siempre atentos al bien de los demás.

● Todos podemos ser víctimas (Parry) o verdugos (Jack), pero ello no cambia sustancialmente las cosas: la culpabilidad



moral y la necesidad de expiación del mal provocado quedan relativizadas en favor de la responsabilidad social, del compromiso con las vidas y los destinos de los demás.

● La locura provoca una nueva conducta vinculada a una nueva identidad en los dos protagonistas. Parry, profesor de Historia Medieval, se siente un cruzado («portero de Dios», como dice él) en busca del Santo Grial, con la ingenuidad de quien se tumba desnudo en el parque para sentirse una parte del cosmos. Hay en esta conducta y en otras —como en el comportamiento de adolescente enamorado, en el sueño de la gente bailando en la estación de ferrocarril— un regreso a la Naturaleza y la pureza originaria de las personas.

● La amistad y el amor son gratuitos y se encuentran en las cosas sencillas, como el regalo de una silla en miniatura construida con el alambre del tapón de una botella de champán encontrado en la basura. Algunas preguntas para la reflexión: ¿Qué significado tiene la pesadilla de El Caballero Rojo, tanto para Parry como para cualquier otra persona? Los dos protagonistas caen en un estado de locura a partir de un hecho doloroso ¿por qué esa enajenación sirve para apreciar la vida desde nuevas perspectivas? Las secuencias inicial y final de la película son tomas desde lo alto. En la primera vemos al locutor en el estudio de la radio en un estado de abatimiento, mientras en la última se encuentra con Parry tumbado sobre el césped del parque. ¿Por qué ha elegido ese encuadre el director? ¿Qué significado tiene el muñeco de Pinocho que Jack tira a una papelera y, posteriormente, es rescatado por Parry? ¿Los cuatro personajes responden a tipos actuales de nuestra sociedad o en ellos predominan la construcción dramática?

**DATOS DE INTERÉS.** Otras películas recientes también tratan el tema del perdón y la redención, particularmente *Sin perdón*, el western crepuscular de Clint Eastwood y *La leyenda del santo bebedor*, de Ermanno Olmi. Entre los clásicos, *¡Qué bello es vivir!* es el título más representativo.

## El río de la vida

**Título original:** A river runs through it. **Producción:** Robert Redford y Patrick Markey, para Columbia (EE. UU., 1992). **Guión:** Richard Friedenberg, sobre la novela homónima de Norman MacLean. **Dirección:** Robert Redford. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Montaje:** Linzee Klingsman y Robert Estrin. **Música:** Mark Isham. **Intérpretes:** Craig Sheffer (Norman MacLean), Brad Pitt (Paul MacLean), Tom Skerrit (reverendo MacLean), Brenda Blethyn (Sra. MacLean), Emily Lloyd (Jesse Burns). **Duración:** 119 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** La familia MacLean, compuesta por el padre, su mujer y los hijos Norman y Paul, viven en Missoula, en el estado de Montana, en la confluencia de los grandes ríos trucheros. La acción transcurre entre 1910 y 1935. El padre es pastor presbiteriano, con dos grandes pasiones, su entrega a los oficios religiosos y la pesca con mosca. Aunque impone a sus hijos una disciplina muy rígida, al mismo tiempo enseña a los niños los secretos del arte de la pesca. Norman y Paul crecen fascinados por el rumor de las aguas. Con los años, Norman adquiere formación universitaria y vuelve a casa a pasar una temporada antes de que le concedan un puesto de profesor. Paul se ha quedado en el pueblo: trabaja de periodista local, bebe demasiado y acumula deudas de juego. Su momento de gracia lo alcanza, a los ojos de Norman, en la pesca con mosca. La familia sufre por Paul, y aunque Norman trata de evitar que su hermano frecuente los lugares sórdidos de la zona, no podrá impedir que escape a un destino trágico.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *El río de la vida* es la tercera película como director de Robert Redford, después de *Gente corriente* (1980) y *Un lugar llamado Milagro* (1988). Considerado como el padrino del cine independiente americano, Redford ha realizado siempre el cine que ha querido, sin preocuparse por los imperativos de la moda del momento. Aún así, también como director le ha acompañado el éxito, y a su ópera prima le fue concedido un «Oscar». En todas sus películas es muy evidente su conciencia ecologista. Esta preocupación de Redford por el medio ambiente, y por un modo de vida acorde con la naturaleza, se plasma en este filme en la belleza de sus imágenes, apoyadas por la voz en off del narrador. Hay en esa voz un tono de nostalgia y añoranza por la pérdida de un estilo de vida. Ese



modelo constituyó, en cierto modo, la base del éxito de EE.UU. como nación. Redford, al mirar de frente ese mundo desaparecido, está mostrando una forma de comportamiento, en relación con la naturaleza, hecha de códigos de honor, de respeto y de gracia espiritual. Sus personajes, basados en personas reales (el guión está elaborado a partir de las memorias, escritas a los ochenta años, de Norman MacLean) viven por ello en una perfecta implantación con la naturaleza, enmarcada en la película por los escenarios naturales de Montana, y con el río Big Blackfoot, que transcurre límpido y sonoro sobre las rocas, como una metáfora del destino de la familia MacLean. *El río de la vida* es también una película intimista, realizada con un tratamiento lírico, al que contribuye sin duda la magnífica fotografía de Rousset, que recrea las emociones privilegiadas por la memoria. Aquí los personajes sienten mucho más que lo que dicen o expresan directamente. Tal vez por ello, Redford ha sido tan respetuoso con ellos como con la propia naturaleza.

**TEMÁTICA.** El tema predominante de *El río de la vida* es la vinculación del hombre con su medio natural. Pero no se trata, únicamente, de una vinculación de orden, llámemosle así, circunstancial, por el mero hecho de haber nacido en un determinado lugar, sino de una experiencia con la naturaleza cuyo sentido se asienta en un vínculo de índole religiosa. Ese vínculo es, aquí, la pesca con mosca, es decir, una serie de destrezas que constituyen un arte. La película, como el libro de Norman MacLean en que está basado el guión, comienza con una frase muy explícita al respecto: «En nuestra familia no había una frontera clara entre la religión y la pesca con mosca». Ese sentido religioso, por tanto, determina otro de los temas que atraviesan la película: el respeto a la naturaleza, un respeto igualmente litúrgico. De ahí que el padre enseñe a sus hijos, con toda naturalidad, a oír la palabra de Dios en el murmullo de la corriente del río.

● Esta experiencia es la fuente que inspira toda la película. Y de ahí surge la voz en off de un hombre, ya anciano y solo, a quien siempre le han gustado las historias y que recupera ahora, mediante la evocación de la palabra, la historia perdida de su familia. Precisamente porque, aunque el río les unía en un mismo rito de devoción, sin embargo no supieron canalizar el amor entre ellos, no supieron decirse lo que sentían unos por otros, ni transformar ese amor en ayuda, lo que hubiera evitado, tal vez, la muerte de Paul.

● Como en toda evocación, la remembranza de un mundo perdido está teñida por lo irreparable. Los hechos sucedieron así, y la memoria sólo puede evocarlos. Pero al evocarlos le otorga el sentido que no tuvieron cuando fueron vividos. Pues esos años de aprendizaje de la vida representan el fundamento de la existencia del hombre cuyos manos vemos preparar un anzuelo en la primera imagen de la película. Ese río es su lugar, la pesca con mosca es su tarea, y el resto de su vida, en comparación con ese rito que le une a su familia, importa poco. El hombre vuelve a su lugar de origen para que cerrar su ciclo vital con las aguas que le vieron nacer.

● La película, por tanto, quiere enviar un clarísimo mensaje de autenticidad, sólo posible a través de la implantación religiosa con la belleza de la naturaleza, en contraste con la vida del hombre moderno, extraviado en su propia frivolidad al desligarse de la naturaleza. Es el caso, muy acentuado en la película, del hermano de Jessie, cuyo necio comportamiento y maneras «chic» (baja del tren con una pose amanerada y ridícula de jugador de copa Davis) le impiden apreciar el significado de una forma de ética y el valor sagrado de una mañana de pesca. De ahí las palabras de Paul, que resume perfectamente su código de valores: «En Montana hay que ser puntual a tres cosas: la iglesia, el trabajo y la pesca».

● *El río de la vida* propone al espectador una emoción lírica ante una América todavía llena de pureza, antes de que el Oeste se pusiera de moda, antes de que se convirtiera en mito o en una visión romántica, cuando la tierra era pura y los ríos estaban limpios. Entonces imperaban allí los principios éticos que hoy echamos de menos. Un mundo donde todavía no se había producido esa colisión entre política e industria que ha malogrado tantos hermosos parajes.

**DATOS DE INTERÉS.** Robert Redford leyó el libro de Norman MacLean en 1980 (Muchnik Editores, 1993), pero tardó cinco años en convencer al escritor para que le cediera los derechos. El anciano no se fiaba de nadie de Hollywood. Fueron necesarios, además, esperar otros dos años y medio para tener a punto el guión. Tampoco fue fácil conseguir financiación, debido a las cualidades literarias y líricas de la historia. Cuando al fin se estrenó la película, Norman MacLean ya había muerto.



## Romero

**Título original:** Romero. **Producción:** Paulist para Warner Bros. (EE.UU., 1989). **Guión:** John Sacret Young. **Dirección:** John Duigan. **Fotografía:** Geoff Burton. **Montaje:** Franz Vardenburg. **Música:** Gabriel Yared. **Interpretes:** Raúl Juliá (Oscar Romero), Ana Alicia (Arista Zelada), Richard Jordan (p. Rutilio Grande), Rubén Rojo (arzobispo Chávez), Martín Lasalle (obispo Rivera), Al Ruscio (ob. Estrada), Claudio Brook (ob. Flores), Eduardo López (Ob. Córdova), Alejandro Bracho (p. Alfonso Osuna), Tony Plata (p. Manuel Morantes), Tony Pérez (p. Rafael Vilez), Eddie Vélez (teniente Columa), Robert Viharo (coronel Dorio), Harold Canon López (general Humberto), Harold Gould. **Duración:** 94 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** En El Salvador, en 1977, los campesinos son expulsados de la tierra. Se van a celebrar unas elecciones que constituyen una esperanza para mucha gente, pero el ejército vigila cuidadosamente el proceso y pone dificultades para que voten los campesinos. Al mismo tiempo, en la capital del país, San Salvador, el clero especula sobre la sucesión del arzobispo Rivera y Damas que recae en monseñor Oscar Romero, un obispo conservador y dedicado más a los estudios que a la acción pastoral. En este clima de incertidumbre política y eclesial, la represión militar es creciente: se produce una matanza en una plaza donde el padre Rutilio Grande celebra una misa. Poco después este sacerdote es asesinado por los paramilitares en compañía de un anciano y un niño. La Conferencia Episcopal está dividida.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Una semana antes de cumplirse, el 24 de marzo de 1990, el X Aniversario de la muerte de monseñor Oscar Romero, se estrena la película *Romero*, del cineasta australiano John Duigan. También coincide la fecha con el inicio del proceso de beatificación. Se trata del primer filme con financiación directa de la congregación de los paúles y del episcopado norteamericano. Ha sido producida por el sacerdote Ellwood E. Kieser, veterano en algunas series televisivas de Hollywood, después de muchos esfuerzos y varias negativas de las grandes cadenas, que no querían financiar una historia que resultaba demasiado pesimista.

*Romero* es una película que se filmó en un clima cristiano de contar la verdad del mártir salvadoreño; el propio rodaje comenzó con una eucaristía de todo el equipo técnico y artísti-

co. Sin embargo nada más lejos del «cine religioso» al uso, con estampas e imágenes maravillosas para recrear lo sobrenatural. *Romero* cuenta, paso a paso, la conversión de un obispo curial desde la comodidad de su mundo al compromiso con los sacerdotes y el pueblo que mueren a manos de militares fascistas en connivencia con la burguesía que niega sistemáticamente la voz al pueblo. Desde el punto de vista cinematográfico hay que valorar una puesta en escena eficaz y sobria, con las imágenes necesarias, los diálogos medidos y la interpretación ajustada del fallecido Raúl Juliá y Richard Jordan. Hay un realismo en el tratamiento del guión que hace que nos olvidemos del cine para asistir a la memoria del proceso de conversión del obispo salvadoreño. El interés por reflejar todos los acontecimientos hace que el tratamiento sea a veces esquemático, pero no podía ser de otro modo, pues los últimos años de Romero no se explican sin el contexto de violencia institucional y guerrillera que vive el país centroamericano. El productor Kieser cuenta que monseñor Romero era, según los allegados, «un sacerdote profundamente tradicionalista, rígido, asustado y neurótico que, en situaciones normales, no tendría que haber sido nombrado arzobispo de San Salvador». Se da a entender que se buscó un hombre capaz de convivir sin problemas con el gobierno militar de turno.

**TEMÁTICA.** La historia nos sorprende por donde menos lo esperamos, y la película da buena cuenta de la transformación que sufre Oscar Romero hasta su asesinato, que es martirio porque es anunciado y asumido desde la fe y por la fe. Esa auténtica conversión queda reflejada y subrayada con fuerza en la película: frente a algunos obispos que piden moderación y silencio ante tanto atropello de los derechos humanos más elementales, frente a las posturas maximalistas de apoyo a la guerrilla de algunos sacerdotes, Romero predica la paz y es consecuente hasta el final. Sus homilias resultan subversivas cuando pide a los soldados que no obedezcan y se nieguen a disparar al pueblo.

● Uno de los elementos más necesarios en el cine de siempre es la progresión dramática, es decir, la evolución de las situaciones y los personajes en el desarrollo de la acción narrativa. Esto suele mostrarse de un modo evidente en las películas biográficas y en las historias de transformación de un personaje. En *Romero* esta es una de las bazas seguras, lo que hace que valoremos la película no sólo temáticamente, sino como relato cinematográfico.



● Otro aspecto que muestra la película es la diversidad y pluralidad de posturas dentro del cristianismo católico: desde el obispo castrense al cura guerrillero (ambos implicados con los bandos respectivos en posturas muy discutibles) hay un abanico de posibilidades y hasta posibilismos donde no es fácil conciliar el deber cristiano con la realidad lacerante que exige la denuncia de situaciones de injusticia y, al mismo tiempo, la convivencia lo menos conflictiva posible. Ese pluralismo está en la propia Conferencia Episcopal, muy dividida a la hora de asistir o no a la toma de posesión del nuevo presidente.

● El ascenso a arzobispo de Oscar Romero resulta, al final, paradójico, pues lo que parece inicialmente la promoción a una dignidad, el premio a su ponderación y lealtad, resulta un camino de sufrimiento y martirio difícil de asumir por cualquiera.

● Las imágenes del basurero donde aparece el ministro asesinado son elocuentes de la miseria del país. En ellas vemos a los niños y a los buitres disputarse los restos de comida o de objetos aprovechables que llegan. Es un modo de mostrar las diferencias sociales abismales que están a la base de la violencia del país y de otros lugares de América Latina.

**DATOS DE INTERÉS.** Algunas secuencias nos impresionan con fuerza, como el asesinato del padre Rutilio Grande o la ocupación de la iglesia y la entrada de monseñor Romero para recoger la Eucaristía bajo los fusiles y las balas. Pero todo el filme respira una verosimilitud que le hace estar muy por encima de otros relatos efectistas, sobre todo porque hay poco cine con capacidad para sensibilizar como *Romero*. Al final, un letrado nos informa de que en la década de los ochenta murieron 60.000 salvadoreños en la guerra civil larvada que se ha desarrollado en el país. La película termina con la siguiente frase de monseñor Oscar Romero: «Si me matan, resucitaré en el pueblo salvadoreño. Que mi sangre sea la semilla de libertad y la señal de que la esperanza pronto se convertirá en realidad. Morirá un obispo, pero la Iglesia de Dios, que es el pueblo, jamás perecerá».

## *La selva esmeralda*

**Título original:** The Emerald Forest. **Producción:** John Boorman, para Embassy Pictures, EE.UU., 1985. **Guión:** Rospo Pallenberg. **Dirección:** John Boorman. **Fotografía:** Philippe Rousselot. **Montaje:** Ian Crafford. **Música:** Junior Homrich y B. Cascoigne. **Intérpretes:** Powers Boothe (Bill Markham), Meg Foster (Jean Markham), Charley Boorman (Tomme), Dira Pass (Kachiri), Rui Polonah (Wanadi), (Mapi), Tetchie Agbayani (Caya), Teetchie Agbayani (Caya), Estee Chandler (Heather Markham). **Duración:** 109 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** El ingeniero Bill Markham pierde a su hijo, raptado por una tribu local, en medio de la selva amazónica, mientras trabaja en la construcción de una gigantesca presa. A lo largo de diez años se interna en la selva con la esperanza de recuperar a su hijo. Se ha convertido en un especialista etnológico, ha aprendido los dialectos tribales y, como todos los años, emprende su operación de rescate río arriba. Después de un enfrentamiento con la tribu de los «hombres feroces», padre e hijo se encuentran. Pero el hijo ha sido adoptado por la tribu de los «hombres invisibles», ha afrontado los ritos de iniciación, y ahora es un indígena más, un verdadero «hombre invisible». El padre vuelve sin su hijo al mundo civilizado. Sólo cuando la tribu de los «hombres feroces» destruye el poblado y secuestra a las mujeres, el hijo se interna en la civilización en busca de su padre, y con su ayuda rescata a las mujeres, confinadas en un sordido prostíbulo regentado por bandas armadas de blancos.

**COMENTARIO CRÍTICO.** La obra de Boorman, pese a estar enmarcada en el cine de género (gángster: *A quemarropa*, 1967; ciencia ficción: *Zardoz*, 1974; terror: *El exorcista II*, 1977; aventuras: *Excalibur*, 1981), siempre se nutre de una visión muy personal, de modo que impone a sus realizaciones un sello distintivo que escapa a las líneas previsibles del género. *La selva esmeralda* participa igualmente de la fuerte personalidad de Boorman, al transponer a un Brasil contemporáneo un tema muy apreciado en los «westerns». De hecho, la estructura narrativa de este filme enraza con *Centauros del desierto* o *Dos caballos juntos*, ambos de John Ford. No obstante, forma parte de una reflexión muy particular sobre la relación entre culturas, sobre la reconciliación del hombre con el pensamiento mítico, sobre la odisea de un hombre en busca de su identidad. Así, tal como



sucedía en *Excalibur*, por ejemplo, con la busca del Grial, hay aquí también una busca de índole semejante, lo que supone mantener la narración en un modelo mítico que remite, según Boorman, al redescubrimiento del espíritu, es decir, a un estado del hombre en armonía con la naturaleza. Pero se trata de una armonía, de un estado de gracia, imposible de lograr. De ahí el colapso del padre al regresar a la civilización, después de conocer la perfecta adaptación feliz de su hijo a la tribu de los «hombres invisibles». Boorman se recrea, a lo largo del filme, en un paciente trabajo de reconstrucción de los ritos amazónicos, mostrando la devoción de estos indígenas por el mantenimiento del entorno ecológico. En contraposición, la civilización arranca la «piel del mundo». Lo que Boorman está aquí denunciando es el extravío del hombre en una civilización que ofrece magníficas construcciones, pero que ha olvidado las fuentes naturales de la armonía.

**TEMÁTICA.** ¿Existe en el hombre una armonía mágica? Esta pregunta merodea en este filme y es el sustrato en el que se asienta la narración. Su tema, en efecto, es que esa armonía es posible, o al menos fue posible, en el pensamiento mítico, a través de las tradiciones incardinadas en la naturaleza, antes de la aparición de la civilización racional, intelectual y tecnológica. Con este presupuesto básico, Boorman cuenta la historia del secuestro de un niño, por una tribu desconocida, los «hombres invisibles», y la desesperación del padre, en busca de su hijo, adentrándose en la selva, en un doble afán, primero a través del conocimiento etnológico (por necesidad, se convierte en un experto en tribus amazónicas), y después mediante la experiencia directa con los indígenas de la tribu a la que ya pertenece su hijo. Este paso, de la teoría a la práctica, del conocimiento meramente probable a la revelación de una realidad mágica, supone un viaje a los tiempos pasados, a los primeros tiempos de la historia humana, es decir, en una experiencia iniciática.

● Se da aquí, por tanto, una brutal confrontación entre vida civilizada, a la manera racional y utilitaria, y el acceso a una respuesta que es también la explicación de diez años de la vida de este hombre, Bill Markham, dedicados a conocer al pueblo que raptó a su hijo. Un viaje, en definitiva, en busca de su propia justificación vivencial. Este viaje hacia lo primitivo tendrá su contra-viaje, cuando el hijo retorne a la civilización, en busca de ayuda. Esta doble dependencia, sin embargo, hará más clara la vuelta de Tomme a la selva, y consecuentemente

la comprensión de su padre hacia la vida armónica de los indígenas.

● Para Boorman, esta defensa del primitivismo, a través, sobre todo, de la inhalación de drogas rituales que producen visiones mágicas (esas hermosas escenas del águila sobrevolando la selva, cuando toma la droga Tomme), constituye una denuncia de la degradación y de la destrucción sistemática de un espacio del que dependemos todos, pues en él tiene lugar el pensamiento mágico y, por tanto, el conocimiento de la vida del espíritu.

● En cualquier caso, Boorman hace una denuncia explícita de la destrucción de uno de los pulmones del universo, la selva amazónica, a manos de desaprensivos constructores de grandes obras de infraestructura, en concreto, la colosal presa de Tucurui. Pero al hacerlo mediante un hecho tan comprensible como la busca de un padre de su hijo perdido, secuestrado por indios invisibles, ha conseguido así aumentar la credibilidad de la película, y situar su denuncia en los modelos de la narración mítica, en ese enfrentamiento nunca resuelto entre barbarie feliz y civilización destructora.

● No obstante, Boorman no deja lugar a dudas sobre la opción más válida acerca de la protección de la naturaleza. La solución final es una mezcla de causas naturales (las fuertes lluvias desencadenadas por el croar de las ranas), de invocación mágica (los ritos indígenas) y de ayuda externa (Bill Markham destruyendo la presa). Pese al final feliz, *La selva esmeralda* no carga las tintas en el fácil consuelo, sino que propone un auténtico acercamiento a la armonía de la vida natural.

**DATOS DE INTERÉS.** Antes de iniciar el rodaje, Boorman educó a sus actores mediante un proceso de «retribalización» que incluía el aprendizaje de técnicas de caza, alimentación y danzas rituales con las que los indios intentan trasladar sus vidas materiales hacia el mundo espiritual. El guionista, Rospo Pallenbeg, realizó un enorme trabajo de investigación antropológica y etnográfica. Pero nunca viajó al Amazonas. Fue el propio Boorman quien tomó contacto con las tribus, cambiando algunos aspectos del guión, pues todo en la película es absolutamente auténtico.



## Señora Doubtfire

**Título original:** Mrs. Doubtfire. **Producción:** M. Graces, R. Williams y M. Radcliffe, para Blue Wolf, para 20th Century Fox (EE.UU., 1993). **Guión:** Randi Mayem Singer y Leslie Dixon, basado en la novela «Madame Doubtfire», de Anne Fine. **Dirección:** Chris Columbus. **Fotografía:** Donald McAlpine. **Montaje:** Raja Gosnell. **Música:** Howard Shore. **Interpretes:** Robin Williams (Daniel Hillard/Mrs. Doubtfire), Sally Field (Miranda Hillard), Pierce Brosnan (Stu), Harvey Fierstein (Frank), Polly Hollyday (Gloria), Lisa Jakub (Lidya Hillard), Matthew Lawrence (Chris Hillard), Mara Wilson (Natalie Hillard). **Duración:** 120 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Daniel Hillard es un actor de doblaje, especializado en películas infantiles. Le apasiona su trabajo, lo que le lleva a discutir frecuentemente con sus jefes y a permanecer mucho tiempo en el paro. Pero sobre todo adora a sus tres hijos, con los que mantiene una excelente relación. Por eso, cuando su esposa, Miranda, toma la decisión de divorciarse y obtiene además la custodia temporal de los hijos, a Daniel se le cae el mundo encima. El régimen de una visita por semana le parece totalmente insuficiente, y en su desesperación, está dispuesto a cualquier cosa para estar con sus hijos más tiempo del estipulado. Incluso a disfrazarse de mujer y hacerse pasar por la nueva ama de llaves que Miranda ha solicitado en un anuncio de prensa...

**COMENTARIO CRÍTICO.** Chris Columbus es un especialista en películas familiares de éxito. Escribió guiones para Steven Spielberg (*Los goonies*, entre otros), antes de dirigir *Sólo en casa* y su continuación, películas que han catapultado su carrera. La idea de *Señora Doubtfire* la obtuvo de una novela infantil de la escritora inglesa Anne Fine. Era lo que se dice todo un bombón argumental. El tema de los travestidos siempre ha dado mucho juego en el cine, sobre todo en la comedia. Los personajes han tenido que travestirse por las causas más diversas, aunque casi siempre para escapar de algún peligro (como en la obra maestra *Con faldas y a lo loco*). Hace poco otra gran película, *Tootsie*, nos presentó el caso de un actor que se travestía de mujer para poder encontrar trabajo. Sin embargo, nada tan conmovedor y a la vez disparatado, como el caso expuesto en la película que comentamos: un padre de familia que se disfraza de mujer para poder estar con sus hijos. El tema, tal y como se

expone en la novela, ha sufrido, sin embargo, notables modificaciones al ser llevado a la pantalla. Los responsables de la película han querido sobre todo elaborar un producto espectacular y obsesionado con provocar la risa a cualquier precio. Y para ello han sacrificado algunos de los aspectos más interesantes del libro (en el apartado **Temática** hacemos hincapié en ello). El resultado es una película sumamente entretenida y bien realizada que sirve al lucimiento de una estrella (Robin Williams) y vuelve a evidenciar el buen olfato de Hollywood para apropiarse de temas interesantes, aunque a la postre se evite ahondar en la reflexión que hay tras esos temas.

**TEMÁTICA.** *Señora Doubtfire* refleja un tema de plena actualidad cual es el de la batalla legal que, en muchos casos de divorcio, se produce por la custodia de los hijos. La prensa española viene recogiendo con frecuencia la protesta de numerosos padres que se sienten discriminados por los jueces a la hora de dictar sentencia. Se trata de una cuestión árida y espinosa que daría para largos debates. Y aunque la película no pretende, ni mucho menos, entrar a fondo en el problema, sí aporta algunos puntos de vista, casi todos presididos por un tono conciliador.

● Comprendemos, por una parte, que Daniel sería un padre excelente (es capaz incluso de perder su empleo por defender los derechos, no ya a sus hijos, sino de los niños en general) y que la decisión del juez es injusta. Pero, por otro lado, sólo cuando ha pasado por la experiencia de educar a sus hijos «como mujer», es cuando adquiere su plena madurez como padre. Al tiempo que madura también como persona, al comprender mejor no sólo a su esposa, sino al sexo femenino, en general.

● La película quiere igualmente lanzar un mensaje positivo (susceptible de discusión) que amplía la idea de familia más allá del concepto tradicional; es decir, familia no es sólo la institución formada por un padre, una madre y unos hijos, sino que puede haber muchas clases de familias distintas, siempre que exista el motor fundamental del cariño.

● En todo caso, como ya apuntábamos, la tentación por el espectáculo ha primado por encima del examen de los problemas, a la hora de hacer la película. En este sentido, es muy recomendable la lectura de la novela (editada en España por Alfaguara), donde sin abandonar un tratamiento divertido, se abordan algunos problemas derivados de la situación, que en la película apenas están insinuados.



● Sobre todo en lo concerniente al papel que los hijos juegan en la historia: su reacción ante la guerra entablada entre sus padres; su esfuerzo por entender tanta animadversión (los padres del libro se llevan bastante peor que los de la película); su manera de afrontar la situación creada por el disfraz del padre o la reivindicación de sus propios derechos... Cuestiones tratadas en la novela y prácticamente ignoradas en la película. Es curioso resaltar, a este respecto, el hecho de que en la película la forma de comportarse de los hijos antes y después de saber quién es la señora Doubtfire (en la novela, mucho más realista, lo saben desde el primer momento) es la misma. Como si tener a tu propio padre en casa disfrazado de señora fuese algo habitual...

● El tratamiento dado a los personajes adultos posee mayor solidez y equidad. Ni el padre es un dechado de virtudes, ni la madre en un ser vengativo o insensible: sufre realmente —véase la escena del juzgado— cuando ve el padecimiento de su marido y acaba cediendo a las pretensiones de éste de pasar más tiempo con sus hijos. Es asimismo de agradecer que no hayan pretendido vendernos uno de esos finales felices «made in Hollywood», con la improbable reconciliación del matrimonio.

**DATOS DE INTERÉS.** Pese a las peticiones de la crítica, Robin Williams no fue nominado al Oscar por su papel en *Señora Doubtfire*, donde realiza un despliegue de sus facultades como imitador de voces, aspecto éste de su trabajo que no es posible apreciar en la versión doblada. Si resulta apreciable el extraordinario trabajo de maquillaje, para el que el actor tuvo que soportar una sesión diaria de cuatro horas. Las conflictivas relaciones entre padres e hijos y el cambio temporal de los roles sexuales, con la consiguiente comprensión del sexo contrario que de ello se deriva, son temas que la escritora Anne Fine ha tratado, además, en las novelas «Guerra en casa» y «Billy y el vestido rosa», ambas publicadas también en Alfaguara.

## El señor de las moscas

**Título original:** The lord of the flies. **Producción:** Ross Miloy para Nelson Ent. y Castle Rock Ent. (Gran Bretaña-EE.UU., 1990). **Guión:** Sara Shiff, según la novela de William Golding. **Dirección y montaje:** Harry Hook. **Fotografía:** Martin Fuhrer. **Dirección artística:** Jamie Leonard. **Música:** Philippe Sarde. **Interpretes:** Balthazar Getty (Ralph), Chris Furry (Jack), Badgett Dale (Simon), Andrew y Edward Taft (los gemelos), Gary Rule (Roger), Terry Wells (Andy), Braden McDonald (Larry), Angus Burgin (Greg). **Duración:** 90 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Del accidente de un avión en medio del mar sólo sobrevive un tripulante y un grupo de niños que son cadetes de una escuela militar. Llegan a una isla desierta. Muy pronto el adulto muere enloquecido y tras haberse refugiado en una cueva. Los niños tratan de organizar la convivencia para poder sobrevivir en un medio sin comida ni esperanzas de ser rescatados. Ralph es el líder natural del grupo y hace hincapié en mantener el fuego en lo alto de la colina para que sean vistos; pero su autoridad es discutida por Jack quien pronto consigue formar con varios de los chicos un grupo aparte que se dedica a la caza y desarrolla conductas guerreras. Afianza su liderazgo con el miedo al «monstruo» de la cueva, al que ofrecen como sacrificio la cabeza de un cerdo salvaje y acosa progresivamente al grupo de Ralph. En uno de los juegos peligrosos matan a un chico y, más tarde, roban al grupo instrumentos útiles como un cuchillo y las gafas para hacer fuego. Ralph se queda solo con Simon quien sufre una agresión mortal cuando discute la conducta de Jack. Este y su grupo inician la caza de Ralph que ha de huir cercado por el fuego hasta que en la playa se encuentra con los soldados que vienen a rescatarlos.

**COMENTARIO CRÍTICO.** La realización de la película es correcta, sin grandes alardes de puesta en escena; sin embargo hay momentos en que parece falta de ritmo, un tanto previsible en el desarrollo dramático. El director confía en el guión y en los diálogos, es decir, en la propia narración que pone en imágenes. La música tiene fuerza y subraya con su ritmo las imágenes de acción; en algunos fragmentos tiene resonancia con los coros más conocidos de Carl Orff.



**TEMÁTICA.** *El señor de las moscas* es una elegoría sobre la sociedad y la socialidad del ser humano. La construcción de una sociedad por parte de un grupo de niños tiene las dificultades de la autoridad, las normas, el uso de la libertad y la manifestación de los instintos agresivos y la compasión. La fábula ofrece cierto pesimismo.

● Frente a la tesis del ilustrado Jean-Jacques Rousseau, que en su tratado «Emilio», plantea la bondad natural del niño que sólo por el contacto con la sociedad pierde esa cualidad fundamental, *El señor de las moscas* expone la opinión opuesta: el niño es violento y agresivo y gracias a la progresiva educación y adquisición de la cultura puede desarrollar una conducta sociable. Simon cita expresamente a Rousseau pero su amigo se ríe a tenor de la experiencia que están viviendo; y, en otro momento, dice el grupo de Ralph «hemos hecho las cosas como las hubieran hecho los adultos. ¿Por qué no nos ha dado resultado?».

● Ralph representa al líder natural dispuesto a establecer unas leyes democráticas (posesión de la caracola para hablar) y una organización del trabajo (turnos para vigilar el fuego, para pescar) que permita sobrevivir al grupo. Por el contrario, Jack representa al «rebelde sin causa», al disidente que crea la división del grupo y pone en cuestión el liderazgo de su compañero y las normas establecidas en aras de su propio poder. En efecto, se transforma en un caudillo que basa su autoridad en la fuerza y la violencia; en realidad, representa un estado de regresión de la comunidad humana que vuelve a la magia (pinturas en los rostros) y al tabú (cabeza de cerdo). Como los dictadores de todos los tiempos, tiene contentos a los niños proporcionándoles comida, divirtiéndoles con juegos y estableciendo una relación de amor/odio a la que nadie escapa. Su enfrentamiento tiene parentesco con la leyenda de Caín y Abel en libro del Génesis: Ralph es el Abel sedentario, agricultor (recoge plátanos) y Jack el Caín cazador (cerdo salvaje).

● La gente más débil es más manipulable, sobre todo cuando tiene hambre. Los gemelos quisieran ser fieles a Ralph, pero abandonan su campamento y marchan al grupo disidente en cuanto les ofrecen comida. Una vez bajo la autoridad dictatorial de Jack ya no pueden volverse atrás. Al final de la historia, cuando se encuentra solo, el propio Ralph les alienta a rebelarse contra Jack porque «si no os enfrentáis a él siempre seréis sus esclavos».

● También hay en esta película una lectura sobre la historia europea del primer tercio de siglo. La ascensión de los fascismos y sus regímenes regresivos, basados en el caudillismo y el nacionalismo acabaron con las sociedades democráticas y llevaron a los países a la guerra a la que sólo puso fin una intervención militar desde el exterior.

● El grupo humano genera una dinámica de poder en la que los mayores o los más fuertes se burlan y oprimen a los más pequeños y débiles. Al mismo tiempo, surge la figura del chivo expiatorio, de alguien marginado del grupo sobre quien recaen las frustraciones del mismo y que, en esta historia, encarna Simon, cuyo aspecto físico (un niño gordito y con gafas de miope) no tiene nada que ver con su inteligencia y su bondad.

● Al principio de *El señor de las moscas* los niños viven un momento de felicidad y utopía: sin adultos ni normas ni obligaciones disfrutan de la camaradería alrededor del fuego de las historias que se cuentan, se bañan felices, etc. Curiosamente, no añoran a sus padres o a personas o bienes valiosos, sino el entretenimiento de la televisión. Estas imágenes se contraponen eficazmente al desarrollo posterior de la historia que también tiene una explicación en el propio argumento: hay niños que fueron enviados al colegio militar como castigo a su conducta.

● El primitivismo al que regresan los niños en la isla viene subrayado por la existencia de un «monstruo» en la cueva y la ofrenda de la cabeza de cerdo que colocan a la entrada. Los niños sienten un miedo natural a lo desconocido que conjuran con una conducta ritual, confiando en el valor simbólico de la ofrenda. Pero, al mismo tiempo, ello es aprovechado por el líder disidente para afianzar su caudillaje y amenazar al grupo. Esto nos habla de la ambivalencia de las religiones primitivas que son respuesta a la orfandad básica del ser humano y, simultáneamente, los sentimientos que generan pueden ser empleados para manipular a las personas.

**DATOS DE INTERÉS.** El mito del buen salvaje también está presente en otras producciones. Sería interesante ver *El pequeño salvaje* (François Truffaut, 1969) la película que recrea la historia de un niño encontrado en un bosque francés en el siglo XVIII y educado por un médico.



## Ser o no ser/*To be or not to be*

**Título original:** *To be or not to be*. **Producción:** Alexander Korda para Pacific Films (Estados Unidos, 1942). **Guión:** Melchior Lengyel. **Dirección:** Ernst Lubitsch. **Fotografía:** Rudolph Mate. **Dirección artística:** Julia Heron. **Música:** Werner Heyman. **Intérpretes:** Carole Lombard (María Tura), Jack Benny (Joseph Tura), Robert Stack (Stanislaw Sobinsky), Felix Bressart (Greenberg), Lionel Atwill (Rawitz), Stanley Ridges (profesor Siletsky), Sig Ruman (coronel Ehrhardt), Tom Dugan (Bronsky), Charles Halton (Dubosh), George Lynn, Henry Victor, Mande Eburne, Halliwell Hobbes. **Duración:** 93 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** El matrimonio formado por María y Joseph Tura forma parte de una compañía de teatro que en la Varsovia de los años 30 representa «Hamlet». Tras la invasión nazi tratan de poner en cartel una obra llamada «Gestapo», pero se la prohíben. María es cortejada por un aviador perteneciente a la Escuadrilla polaca de la RAF y se sale de la representación durante el monólogo de «Ser o no ser» que declama Joseph Tura. El profesor Siletsky es un espía pronazi que llega desde Londres para entregar a las autoridades de la ocupación una lista con los nombres de la resistencia polaca; cuando es descubierto, los aliados envían al aviador para neutralizarlo, lo que conseguirán a través de un endiabrado enredo en el que los miembros de la compañía de teatro se disfrazan de nazis, se deshacen del profesor y de las listas y logran embarcarse en un avión rumbo a Suecia.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El cineasta alemán Ernst Lubitsch (1892-1947) desarrolló buena parte de su carrera en Estados Unidos, triunfando como maestro indiscutible en la llamada «comedia sofisticada». A partir de 1932, este director logra la cumbre de su carrera, con obras tan celebradas como *Angel* (1937), *Ninotchka* (1939), *El bazar de las sorpresas* (1940), *El diablo dijo ¡No!* (1943) o *El pecado de Cluny Brown* (1946). De *To be or not to be* admiramos su capacidad —no disminuida con el paso del tiempo— para hacernos reír, así como el prodigioso guión y los diálogos. Frente a buena parte de las comedias actuales, hay que destacar la maestría del cine de los años treinta y cuarenta, en el que esta película tiene un puesto de honor. Contiene una de las secuencias más humorísticas que nos ha dado el cine. Se trata de aquella en la que los nazis, que han descubierto

el carácter del profesor Siletsky, tratan de desenmascarar al impostor Tura que se ha disfrazado del profesor. Le dejan solo con el cadáver en una habitación para que se desespere y, en una jugada maestra, el falso Siletsky le afeita la barba al verdadero con el fin de dar el pego. Sin embargo, la maestría del director se muestra en el retorcimiento a que llega el «gag» cuando, una vez engañado el coronel Ehrhardt, aparecen disfrazados de nazis los miembros de la compañía teatral y le muestran al coronel a Tura disfrazado de falso profesor.

**TEMÁTICA.** El ingenio del director alemán se muestra en los diálogos, el dominio de las situaciones cómicas de enredo y un guión ágil y cuidadosamente medido. Así, la aparición del coronel Ehrhardt —el único personaje propiamente ridiculizado de toda la historia— se retrasa considerablemente, cuando es necesario para llevar hasta sus últimas consecuencias la sátira. *To be or not to be* es una de las mejores comedias de Ernst Lubitsch. Frente a otras obras menos comprometidas, en este caso el humor está al servicio de la crítica política, lo que ya había llevado a cabo, refiriéndose a la Rusia soviética, en *Ninotchka*. En efecto, se trata de una de las sátiras antinazis más corrosivas que nos ha dado la historia del cine. La burla apenas utiliza elementos propiamente políticos. Como advierte un cartel al inicio del filme, los nazis, «además de hacerse odiosos, hicieron el ridículo». es decir, el humor se logra al ridiculizar el militarismo, el culto a la personalidad y la obediencia ciega. Casi se podría decir que lo que repugna al director alemán es la estética nazi (que, evidentemente, se corresponde con una ética).

● La «obediencia debida» a los superiores por la que los colaboradores del nazismo justificaron los crímenes en el proceso de Nuremberg aparece en la película ridiculizada hasta el extremo de los dos pilotos que se tiran del avión sin titubear porque se lo ordena el (falso) Führer.

● El coronel Ehrhardt aparece como el jefe inútil que descarga en sus subordinados la responsabilidad de sus actos; constantemente se escuda en los mandados para ocultar su incompetencia. Con esta situación, el director muestra lo ridículo que resulta un sistema jerárquico en el que no se discuten las órdenes y en el que cualquier jefe puede ser un déspota cuya conducta estúpida o criminal siempre es achacada a los subordinados.



● El juego de la compañía teatral en el desarrollo de la intriga pone de relieve la teatralidad del nazismo, es decir, el hecho de que la ideología nazi se basa en una puesta en escena de banderas, uniformes y saludos. La facilidad de los actores polacos para hacerse pasar por nazis es proporcional al vacío de identidad que tienen los nacionalsocialistas.

● Hay una crítica a la vanidad de los actores de teatro que, en este caso, se ejemplifica en el personaje de Joseph Tura. Siempre se ha dicho que para ser actor hace falta una dosis de esquizofrenia (o desdoblamiento de la personalidad) y no poca de exhibicionismo y deseo de llamar la atención.

● Paralelamente a la reflexión sobre el hecho teatral y sobre la vanidad de los actores, hay una valoración positiva de los cómicos de segunda fila, de esos secundarios y figurantes que no tienen ocasión de encarnar a un protagonista y viven la profesión con la esperanza oculta de que un día llegue su oportunidad. Uno de ellos es el actor que hace soldado en «Hamlet» y a quien le gustaría declamar desde el escenario un fragmento de «El mercader de Venecia». Sólo cuando sus compañeros vestidos de nazis representan su papel en la realidad, con peligro de sus vidas, ese hombre logra decir el monólogo que tantas veces deseó.

● También la teatralidad, entendida como falseamiento de la realidad, como adopción de papeles que ocultan la identidad o la ponen al servicio del engaño, aparece en el juego de los espías.

**DATOS DE INTERÉS.** En las primeras imágenes vemos una reivindicación que Lubitsch hace de sus orígenes judíos, pues el nombre de la tienda de Varsovia se llama Lubinski. Hay una versión con el título *Soy o no soy* debida a Mel Brooks, un director que se ha caracterizado por los homenajes, parodias y nuevas versiones de viejas películas. Esa versión no añade nada a la antigua y carece de algunas de las genialidades, por lo que se puede decir que se trata de una copia. Inexplicablemente, la edición en vídeo de esta película procede de una copia francesa, con letreros en francés y nombres de la versión sonora que se hizo en el país vecino. Con el mismo título *Ser o no ser* hay una película de John Ford de 1927, cuyo original es «Upstream».

## Sin miedo a la vida

**Título original:** Fearless. **Producción:** Paula Weinstein y Mark Rosenberg (Spring Creek Prod.) para Warner Bros. (EE.UU., 1993). **Guión:** Rafael Yglesias, según su novela. **Dirección:** Peter Weir. **Fotografía:** Allen Daviau. **Montaje:** William Anderson. **Dirección artística:** John Stoddart. **Música:** Maurice Jarré. **Interpretes:** Jelf Bridges (Max Klein), Isabella Rossellini (Laura Klein), Rosie Pérez (Carla Rodrigo), Tom Hulce (Billstein), John Turturro (Dr. Bill Perlman), Benicio del Toro (Manny Rodrigo), Deirdree O'Connell (Nan Gordon). **Duración:** 121 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Max Klein es un arquitecto que viaja con un compañero en un avión. El aparato sufre un accidente en el que mueren numerosas personas, entre ellas el compañero. Klein logra salvar a un bebé y a un niño y abandona muy pronto el lugar con cierta euforia. Alquila un coche y viaja por carretera muy contento por sentirse vivo. El accidente parece que ha cambiado su carácter y hasta su metabolismo (antes era alérgico a las fresas y ahora disfruta comiéndolas). El FBI, una empleada de la compañía aérea y un abogado le buscan para ayudarlo y para que testifique sobre el suceso. Pero Klein parece desentenderse de todo. Llega a su casa y recibe la visita del niño al que salvó la vida. También traba amistad con Carla, una mujer hispana cuyo bebé murió en el accidente y que se encuentra al borde de la desesperación. Mientras otros pasajeros acuden a sesiones del psiquiatra que la compañía ha puesto a su disposición, Klein está preocupado por ayudar a Carla, con quien mantiene una curiosa y extraña relación. En su casa, Klein tiene dificultades con su esposa Laura, que no comprende el nuevo comportamiento que ha adoptado su marido: se niega a favorecer a la viuda de su amigo, se muestra irascible con los niños absortos con la videoconsola, etc. Para ayudar a Carla —que se culpabiliza a sí misma de la muerte de su hijo— Klein repite en su coche las condiciones del accidente del avión. A medida que pasa el tiempo, Klein recuerda más detalles del accidente, cuyas circunstancias las revive con temor. Al final consigue regresar a su vida normal en el momento en que recupera la alergia que tenía a las fresas.



**COMENTARIO CRÍTICO.** El director australiano Peter Weir tiene en su haber filmes importantes como *Gallipoli* (1981), *El año que vivimos peligrosamente* (1982), *Unico testigo* (1985), *La costa de los mosquitos* (1986), *El club de los poetas muertos* (1989) o *Matrimonio de conveniencia* (1990). Weir está muy interesado en mostrar el enfrentamiento entre el individuo solitario arraigado en sus convicciones y el contexto social y cultural.

La película es un relato con valor metafórico ante el que el espectador se puede plantear muchas preguntas. Desde el punto de vista formal la realización es eficaz, aunque el ritmo no siempre esté conseguido y el guión tenga reiteraciones innecesarias. El final resulta muy discutible: habrá quien vea en esa vuelta a la normalidad un modo de curación, pero también quien vea una renuncia del protagonista a un modo de vida arriesgado e inconformista. El protagonista de *Sin miedo a la vida* es un visionario muy similar a otros personajes cinematográficos puestos en pie por Peter Weir como el maestro de *El club de los poetas muertos* o el radical padre de familia de *La costa de los mosquitos*, que marcha a la selva en busca de una sociedad imposible.

**TEMÁTICA.** Se puede decir que el tema principal de *Sin miedo a la vida* es el sentido de la existencia o, más concretamente, las experiencias radicales de inmediatez de la muerte o de contingencia de la vida, que colocan al ser humano en una nueva perspectiva. En un primer momento, el protagonista adopta una actitud tan relativizadora de todo que parece que su vida es fantasmal.

● En las primeras secuencias se subraya la experiencia de vida gratuita, la vivencia de la vida como don (imagen de Klein con la cabeza asomando por la ventanilla del coche y sintiendo la velocidad). Y, muy coherentemente, la relativización de todos los problemas habidos y por haber.

● Precisamente esa nueva existencia fantasmal es la clave de toda la historia: ¿Klein es uno más entre los damnificados por el accidente que reacciona con inopinada serenidad —como otros lo hacen con histeria— o, por el contrario, es una persona normal a quien el accidente ha abierto los ojos y le ha dado una perspectiva sobre su vida? La película no da una respuesta a esta cuestión, pues, detalles como la alergia a las fresas o el del miedo a volar —superados tras el accidente— hacen pensar en lo primero, mientras su dedicación a la curación de Carla más bien nos inclinan a ver lo segundo. Por otra parte, el

propio Klein —que se tiene a sí mismo por muerto viviente— parece consciente de que la vuelta a la normalidad es un fracaso así, cuando nota que las fresas le dan alergia exclama «¡Ya está! Este es el momento de mi muerte».

● *Sin miedo a la vida* también plantea la vida del más allá o las experiencias del límite de la vida. La luz cegadora al final del túnel es, con diversas variantes (dibujos de círculos, soles, agujeros en el suelo), una representación que se repite en las visiones que tiene Klein. Pero, en éste, como en otros argumentos similares, la visión del más allá remite a contemplar de un nuevo modo el pasado y la vida actual.

● La relación de Klein y Carla pasa por diversas fases, entre ellas está cierto enamoramiento. Pero lo importante —y lo que queda subrayado en la película— es el hecho de que las vivencias comunes unen mucho a las personas, que hay experiencias radicales que sólo pueden ser compartidas con quienes las han sufrido o gozado. Por su parte, Carla es una mujer cuya religiosidad le hace vivir la pérdida del hijo de un modo mucho más lacerante.

● Las indemnizaciones por el accidente ofrecen una ambivalencia importante. Por una parte es lógico que la viuda del amigo de Klein intente, a falta de ingresos de su marido fallecido, obtener el dinero necesario para mantener a sus hijos. Pero el marido de Carla —que no parece demasiado afectado por la muerte de su propio hijo— juega al aprovechamiento de la situación. Pero, sin duda, la mayor crítica está en el abogado, todo un picapleitos especializado en la extorsión a las compañías.

**DATOS DE INTERÉS.** Esta película recuerda a *Héroe por accidente* (Stephen Frears, 1992) en cuanto en ambos casos un hombre común queda transformado por las circunstancias de un accidente aéreo y es visto por los demás como un héroe salvador. De extraordinaria se puede calificar la presencia en la banda sonora de un tema flamenco cuyos autores son los Gipsy Kings. La actriz que hace de esposa de Klein es Isabella Rossellini, hija de uno de los matrimonios cinematográficos más atractivos de la historia, el de la inolvidable protagonista de Casablanca, Ingrid Bergman, y el director del neorrealismo Roberto Rossellini.



## Soldadito español

**Título original:** Soldadito español. **Producción:** José María Calleja para Penélope PC y TVE (España, 1988). **Guión:** A. Giménez-Rico y Rafael Azcona. **Dirección:** Antonio Giménez Rico. **Fotografía:** Federico Ribes. **Montaje:** Miguel González-Sinde. **Música:** Carmelo Bernaola. **Interpretes:** Juan Luis Galiardo (padre), Maribel Verdú (novia), Francisco Bas (Luis), María Garralón (madre), Luis Escobar (abuelo), José Luis López Vázquez, Félix Rotaeta. **Duración:** 98 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA). Adultos (OCIC).

**ARGUMENTO.** En una familia con fuerte tradición castrense, en la que el cabeza es fagot de una banda militar, el hijo mayor, Luis, se niega a hacer la mili. Deliberadamente suspendió las pruebas físicas para entrar en la Academia y ahora quiere hacerse objetor de conciencia. Sin embargo, sus padres y el resto de los familiares se niegan en redondo a que «manche» la tradición. Para librarse de ser reclutado su novia le ofrece la idea de quedar embarazada y, así, conseguir una prórroga de primera clase. También piensa en hacerse testigo de Jehová. Progresivamente se siente acogido por la familia de su novia, donde parece pasar más tiempo que en su propia casa. Pero las cosas no le salen como él esperaba y aunque ciertamente su novia espera un hijo, tras casarse con ella es reclutado sin remedio, con tan mala suerte que es destinado a Ceuta. Allí, los mandos conocen a su tío Román, un militar «purasangre», de quien reciben el mandato de que lo traten con dureza. Intenta escapar del cuartel y castigado severamente.

**COMENTARIO CRÍTICO.** El director Antonio Giménez-Rico (Burgos, 1939) ha trabajado como periodista y como realizador de televisión. A él se debe una serie emblemática de los años setenta, *Plinio*. Como director tiene diversas comedias, el documental *Vestida de azul* (1983) y dos adaptaciones de novelas de Miguel Delibes: *Retrato de familia* (1976), basada en «Mi adorado hijo Sisi» y *El disputado voto del señor Cayo* (1986). Más recientemente ha filmado los dramas *Catorce estaciones* (1991) y *Tres palabras* (1993). *Soldadito español* es una película más oportunista que oportuna; se hace eco del fuerte incremento en nuestro país de la objeción de conciencia, pero lo plantea en unos términos que no ayudan precisamente a profundizar en el debate. Ello es así porque el conflicto que presenta se sitúa en el ámbito familiar y no entre un joven y las instituciones. Por

otra parte, la película que tiene un tono de comedia dramática en su mayor parte, deriva en los minutos finales hacia una tragedia que, aunque justificada desde el punto de vista argumental, resulta un tanto incoherente o desmedida para el tono que tiene el resto del relato. Es decir, que el problema de fondo está en que la película no logra un tono que nos convenza; parece que entre la comedia y la farsa tan queridas por el guionista Azcona y el drama en que se sitúa el director y coguionista no hay la suficiente unión. A pesar de todo, *Soldadito español* —título tomado de un conocido pasodoble— es un filme que entretiene si no pedimos demasiado y, sobre todo, puede ayudar a un debate sobre las decisiones que los jóvenes han de tomar acerca de su futuro. Algunos personajes, como el padre de la novia, tienen encanto; mucho más que el despistado protagonista y su escasamente atractiva familia.

**TEMÁTICA.** Más que el tema de la objeción de conciencia en sí mismo, *Soldadito español* plantea la libertad y la autonomía de la persona para decidir su vocación en la vida por sí mismo, al margen de tradiciones familiares o convencionalismos sociales.

● Las razones de Luis para no ir al servicio militar oscilan entre la objeción de conciencia en sentido estricto (negarse a aprender a usar las armas) y la insumisión (negarse a ser víctima del reclutamiento forzoso, a dar un año de su vida al Estado, a que alguien decida por él, etc.); en el fondo la rebeldía de Luis es un acto de madurez y de afirmación frente a quienes tratan de imponer sus criterios sobre su propia vida.

● En este sentido *Soldadito español* presenta una de las cuestiones más recurrentes del cine: el conflicto entre padres e hijos derivado de las diferencias irreconciliables entre los valores de unos y otros. Sin embargo, la película hace ver cómo esas diferencias no son tan grandes —o, al menos, no tienen por qué derivar hacia problemas irresolubles— en el momento en que se prescinde de una «tradición familiar» que, ciertamente, no es inamovible.

● La familia materna, con el abuelo antiguo general republicano y los hijos militares «franquistas», resulta excesivamente caricaturizada, aunque desde el punto de vista narrativo viene bien para expresar la enorme presión familiar que recae tanto sobre el joven como sobre sus propios padres.

● Precisamente el padre de Luis es un personaje que también aparece como víctima de la situación: su vocación de mún-



sico sólo se encuentra parcialmente realizada dentro del Ejército. La conversación que tiene en el coche con su hijo, tras dejar al tío Román, es muy ilustrativa al respecto.

● Uno de los pies forzados del guión es el recurso del protagonista a hacerse testigo de Jehová para no hacer el servicio militar. Se supone que, en la España de los ochenta, un joven tiene amigos y fuentes de información como para saber los mecanismos de la objeción de conciencia y hasta de la insumisión.

● Hay dos paralelismos con los que juega el guión que tienen bastante fuerza en la película. Por una parte la contraposición entre las dos bodas: la del primo en la Iglesia con mucho uniforme, música y boato y la de Luis, en los juzgados y con bastante frialdad (el juez se desentiende cuando la novia le pregunta si debe besar al novio). Por otra parte está el contraste entre las familias de los jóvenes que se casan. La de la novia es una familia de clase media que vive de su trabajo con normalidad y tiene rasgos de tolerancia (valoran debidamente al joven), mientras la del chico está aferrada a una imagen social y a un estatuto familiar que quiere conservar a cualquier precio.

● Los detalles sobre el miedo a las novatadas y los castigos en el cuartel pueden parecer exagerados, pero, al margen del cambio de tono tan radical que aportan al relato, constituyen los momentos de mayor verosimilitud de la película.

● Dos secuencias contienen lo más crítico de esta película. Los padres de Luis no están dispuestos a que su hijo trabaje como cocinero en el restaurante de sus suegros, porque eso les parece poco digno para él; sin embargo, cambian radicalmente de opinión cuando se enteran de las ganancias... Y, en la escena final, el capellán falsifica la realidad y habla de heroísmo y de salvar vidas ajenas.

**DATOS DE INTERÉS.** El joven Francisco Bas es un rostro desconocido en el cine español. Dos actores secundarios que aparecen en esta película han fallecido: Luis Escobar y Félix Rotaeta. La acción se sitúa en una ciudad española sin identificar que, según las matrículas de los coches, es Burgos, lugar de nacimiento del director Giménez-Rico.

## SURCOS

**Título original:** Surcos. **Producción:** Felipe Gerely y Francisco Madrid para Atenea-Chamartín (España, 1951). **Guión:** Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester, según argumento de Eugenio Montes. **Dirección:** José Antonio Nieves Conde. **Fotografía:** Sebastián Perera. **Música:** Jesús García Leoz. **Intérpretes:** Luis Peña (el Mellao), María Asquerino (Pili), Francisco Arenzana (Pepe), Marisa de Leza (Antonia), José Prada (Manuel padre), Félix Dafauce (Don Roque/el Chamberlain), Ricardo Lucía (Manolo hijo), María Francés. **Duración:** 98 minutos. **Clasificación:** Mayores de 13 años (ICAA).

**ARGUMENTO.** Una familia de labradores, cansada de las estrecheces del campo, llega a la gran ciudad porque aspira a una mayor calidad de vida. Se alojan en casa de unos primos, quienes les advierten sobre la necesidad de cambiar su modo de pensar. Buscan trabajo pero es muy difícil. El padre intenta trabajar como peón en una fundición, pero no se adapta, luego ha de vender chucherías por la calle y, más tarde, quedarse en casa haciendo tareas domésticas; el hijo mayor se dedica al estraperlo y acaba mal; la hija cae bajo la protección de un hombre que la engaña sobre sus posibilidades para triunfar en la canción; el hijo pequeño se emplea como recadero en una tienda, pero le roban la mercancía... Al final, no queda más remedio que regresar al pueblo, aunque sea con la vergüenza de haber fracasado.

**COMENTARIO CRÍTICO.** José Antonio Nieves Conde (Segovia, 1915) había rodado *Balarrasa* (1950), una de las películas emblemáticas del cine religioso de la época que tuvo un gran éxito. *Surcos* representa un intento de hacer en nuestro país un cine de carácter social, preocupado por describir la realidad de la vida de las gentes, a semejanza del neorrealismo italiano. En la propia película, don Roque y su novia dicen que van al cine a ver una película neorrealista, de las que hablan de los problemas sociales y de la gente del barrio. Cuando la novia se queja de la película («No sé que gusto encuentran en sacar a la luz la miseria con lo bonita que es la vida de los millonarios») está siendo representante de toda una opinión que considera que el cine debe evadir de la realidad, en lugar de indagar en ella. Con el paso del tiempo, *Surcos* ha sido revalorizada y figura entre las mejores películas de la historia del cine español. Merece la pena destacar los diálogos, muy vivos, con palabras



y frases de carácter costumbrista. La fotografía, en blanco y negro, también es de calidad, con excepción de las secuencias nocturnas del robo a los camiones, que aparecen excesivamente iluminadas.

**TEMÁTICA.** El paraíso falso de la ciudad donde se prospera y se vive mejor a ojos de la gente del campo es el tema principal de esta película. Como nos advierte un rótulo, con cierto barroquismo, del autor del argumento, Eugenio Montes, al comienzo: «Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, éstos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe».

● Hay una visión negativa del mundo rural en la película. Se desprecia a los «paletos» que, constantemente, son objeto de bromas (en el metro, en la corrala, en la oficina de colocación, en el teatro, etc). Pero el director tampoco considera que vivir en el campo sea digno, por el contrario, el regreso de la familia al pueblo es la constatación de un fracaso. Cuarenta años después, la perspectiva ha cambiado considerablemente, cuando se ha visto que la ciudad no ofrece, por sí misma, mayor calidad de vida.

● Se opone la agresividad e individualismo de la gente de la ciudad (escena en la que jalean a El Mellao y Pepe cuando se pelean en la calle) a las gentes del campo, de quienes se valora la autenticidad, sinceridad y honradez. Se subraya la pérdida de valores que hay entre los habitantes de la ciudad, más interesados por el dinero y la supervivencia que por la conservación de la dignidad en su consecución (trabajo de Antonia, rezo del rosario). La ciudad aparece como un espacio donde hay que cuidar de que no le roben a uno, no se burlen de su aspecto y donde el que puede dar trabajo es un mafioso que sale ganando en todos los casos, incluso con las desgracias ajenas.

● En este sentido, la ciudad aparece como una amenaza para la integridad de la familia basada en la autoridad del padre: Manuel, el cabeza de familia, acaba siendo un inútil que sólo sirve para tareas domésticas consideradas propias de mujeres en ese tiempo, lo que significa que no ingresa dinero y, por tanto, no es nadie para imponerse a los demás.

● Como en todas las épocas, también en los años cincuenta, en la situación de paro y estrecheces económicas, los más débiles, los que carecen de una cualificación profesional son los abocados a la miseria. Para ellos sólo queda la pícares-

ca (venta de cigarrillos o golosinas) o la ilegalidad (robos de sacos a los camiones) que tiene consecuencias funestas.

● Los papeles masculinos y femeninos aparecen muy marcados según roles sociales determinados por el machismo (El Mellao maltrata constantemente a su novia Pili). Pero, al mismo tiempo, la mujer tiene la perspectiva de que sea el marido quien le proporcione bienestar y lo haga a cualquier precio, como Pili, que exige a Pepe que la tenga como una señora si quiere seguir con ella.

● El personaje de don Roque/el Chamberlain constituye un modelo negativo de triunfador en la ciudad que sabe combinar los negocios legales con los ilegales y el paternalismo con la extorsión, pero que se vale de los demás para todo (dinero o sexo) sin compadecerse de las desgracias ajenas y siempre dispuesto a salir indemne de las malas situaciones.

● **Surcos** es una película actual en la medida en que hay una crítica al enriquecimiento fácil y al deslumbramiento de los bienes de consumo (medias de seda) que provocan la pérdida de valores y de dignidad en las personas.

**DATOS DE INTERÉS.** *Surcos* constituye una propuesta renovadora del cine español de la época que contrasta con las películas de cartón-piedra, dramas históricos contados desde perspectivas anacrónicas, como *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Precisamente por defender a *Surcos* frente a esta película hubo de dimitir el director general de Cinematografía. Con todo, la película tiene algunos cortes de censura, entre ellos, unos planos en que, al final, la familia que regresa al pueblo se encuentra con otra que llega como ellos. En los títulos de crédito figura como Maruja (María) Asquerino quien había de ser una de las actrices más sólidas del teatro y el cine españoles.



## Tasio

**Título original:** Tasio. **Producción:** Elías Querejeta y TVE (Gobierno Vasco) (España, 1984). **Guión y Dirección:** Montxo Armendáriz. **Fotografía:** José Luis Alcaine. **Música:** Angel Illarramendi. **Interpretes:** Patxi Bisquert (Tasio adulto), Amala Lasa (Paulina), Isidro José Solano (Tasio adolescente), Garikoitz Mendigutxia (Tasio niño), Paco Sagarazu (guardabosques), Enrique Goicoechea (padre de Tasio), Elena Uriz (madre de Tasio), José María Asín (amigo de Tasio). **Duración:** 92 minutos. **Calificación:** Todos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** No hay en *Tasio* un argumento que pueda ser contado. Más bien se trata de la historia de una vida, o mejor, del retrato de un carácter. Tasio es un niño de un pueblo cualquiera de la sierra de Urbasa, un niño que corre, ríe, se sube a los árboles y juega con sus amigos. En la adolescencia descubre que quiere ser carbonero, no sólo por tradición, sino también por vocación. Después se convertirá en un hombre muy enraizado en su tierra, en un hombre de elementales convicciones, capaz de decir no a un posible empleo en la ciudad, para así preservar su ideal de vida, su contacto con la naturaleza y su libertad, no sujeta a ninguna traba. Se casa y, además de fabricar carbón de leña, se hace cazador furtivo. Esta actividad le traerá complicaciones con la Guardia Civil, pero Tasio no renuncia a seguir cazando, burlando la sagaz vigilancia del guardabosque de la zona, con quien mantendrá una relación de «enemigo cordial». La película cuenta la sencilla epopeya de Tasio, su dignidad, su pobreza y la extraordinaria firmeza de su mundo rural.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Tasio* es la ópera prima de Montxo Armendáriz, con la que demostró poseer un particular don poético para la dirección cinematográfica, poco frecuente entre los realizadores españoles. Antes había rodado un excelente cortometraje, muy bien recibido por la crítica, sobre los carboneros de Navarra, cuyo tema le dio pie para elaborar el guión de esta película. Cuando decimos don poético, lo que queremos afirmar es que la imagen está aquí totalmente sustantivada, vale por sí misma, sin necesidad de ser descriptiva o estar apoyada en los diálogos. De hecho, en *Tasio* los personajes hablan muy poco, y lo que dicen es menos importante que el tono, la gestulación o los propios rasgos de los actores, cuya naturalidad aproxima este filme a cierto cine documental o étnico, como si

los actores, en lugar de interpretar, estuvieran mostrando en la pantalla sus propias vidas. Esto sucede así por la enorme autenticidad que respiran las imágenes. Sin embargo, todo es fruto de un laborioso rodaje, de una perfecta planificación y de la insistencia de Armendáriz por encontrar el plano más ajustado que plasme con rigor la vida elemental de la gente de la sierra de Urbasa. La película está narrada con esa difícil sencillez donde la realidad habla por sí misma. El director no enfatiza, en ningún instante, las experiencias de Tasio, ni siquiera en los momentos dramáticos, como la muerte del niño que cae a una carbonera, o la muerte de Paulina, su mujer. En ambas secuencias la contención acentúa la fuerza dramática de los hechos. Este modo de contar, por medio de sugerencias y elipsis, de saltos adelante en el tiempo, desde la niñez hasta el comienzo de la vejez de Tasio, permite exponer con una sutil sobriedad la historia de una vida elemental, pero tan digna en su esencial libertad que atrapa la emoción del espectador.

**TEMÁTICA.** La fidelidad a la tierra natal es el tema predominante de *Tasio*. Se trata de un tema universal, aquí representado por el enraizamiento en la tierra vasca, que responde a las íntimas convicciones del hombre en equilibrio con la naturaleza. Así, vemos a Tasio, de niño, recoger nidos de los árboles; después, de adolescente, le vemos bailar en las fiestas del pueblo con una muchacha que años después será su mujer; más tarde, ya de adulto, casado y con una hija, le seguimos por el bosque como cazador furtivo y en sus tareas de carbonero. Tasio crece, pero todo a su alrededor permanece inalterable; es fiel a ese lugar como si él mismo fuese una emanación natural de los bosques de Urbasa. Es una fidelidad elegida, un destino que Tasio decide por convicción, porque ese mundo es el espacio de su libertad. Todo en *Tasio* es, por tanto, profundamente verdadero, y aunque su vinculación a la tierra le mantiene en la pobreza, él sabe sobrevivir sin patronos, creando él mismo su propia economía y sus propias leyes.

● La elementalidad de la vida de Tasio, su arraigo en la más pura tradición familiar, podría hacer pensar en una visión convencional de la vida rural, en una defensa trasnochada del «buen salvaje». Pero no hay en este filme ningún subrayado en las bondades de la vida de pueblo, sino una alabanza a la opción de un ideal de vida, cuyas limitaciones son la expresión más firme de su autenticidad, condición que hoy ha perdido el hombre de la ciudad.



● En el fondo lo que Armendáriz está contando al mostrar la vida de Tasio es la fábula de un hombre limpio, la franqueza de su carácter y la mezcla de ingenuidad y de ancestral esfuerzo por defender lo propio. A la vez, en su fidelidad a la tierra está también la fidelidad a la familia, a la amistad y al amor. Todo en una permanencia continua, infinita, que el tiempo no consigue borrar. En este sentido es muy destacable el tema de la amistad, una amistad que viene de la niñez, y que no necesita de ningún gesto para mantenerse, aunque el amigo de Tasio se halle lejos, fuera del pueblo, trabajando en la ciudad. A su regreso, el afecto es el mismo, como son iguales las costumbres del pueblo.

● Armendáriz ha querido reflejar el sentir vasco de las aldeas, su hondo sentimiento, a través de la vida en común: el juego de pelota, el baile, la comida donde todos cantan. Son momentos de fraternidad y de una primitiva solidaridad. Sin embargo, a lo largo de la película, casi siempre vemos a Tasio al margen de la sociedad del pueblo, adentrándose por el bosque, o trabajando solo en las carboneras. Esta soledad, aunque inherente a su carácter, no lo convierte en un solitario. Y la película, por tanto, no es un canto a una «raza» aislada, no es una película vasquista, sino que tiene, en su profunda raíz autóctona, un alcance universal.

**DATOS DE INTERÉS.** En el primitivo procedimiento de carboneras que aparece en la película, el calor necesario es suministrado por la combustión de una parte de la leña y de las materias volátiles combustibles, que se desprenden sin ser recuperadas. En la actualidad, se prefiere utilizar aparatos portátiles carbonizadores, de los que existen diversos modelos (retortas, hornos, etc.), fácilmente transportables. Cuando se proyectó Tasio, la crítica cinematográfica comparó este filme, para bien y para mal, con la película de Mario Camus Los santos inocentes. La única similitud entre ambas obras es que las dos se ocupan del mundo rural. Sin embargo, no deja de tener interés contrastar la vida del campesino castellano, de la película de Camus, con el carácter vasco que se refleja en Tasio.

## Testigo de cargo

**Título original:** Witness for the Prosecution. **Producción:** Arthur Hornblow, para United Artists (EE.UU., 1958). **Guión:** Billy Wilder. Harry Kurnit, según la obra de teatro de Agatha Christie. **Dirección:** Billy Wilder. **Fotografía:** Russell Harlan. **Montaje:** Daniel Mandell. **Interpretes:** Charles Laughton (Sir Wilfrid Roberts), Tyrone Power (Leonard Vole), Marlene Dietrich (Christine Vole), Elsa Manchester (Miss Plimsoll), Una O'Connor (Janet McKenzie), John Williams (Brogan Moore), Francis Compton (juez). **Duración:** 90 minutos. **Calificación:** 13 años (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Sir Wilfrid Roberts es un brillante abogado, a quien los médicos han recomendado reposo. Pero acepta el caso desesperado de Leonard Vole, un joven agradable, simpático, con aspecto de no matar una mosca, sobre quien pesa una acusación de asesinato. Vole tiene todas las pruebas en contra. Su única coartada es el testimonio de su mujer, pero ésta declara en su contra, y el caso parece irremediabilmente perdido. Sin embargo, en el último momento, cuando resulta casi imposible demostrar la inocencia de Vole, surge un extraño personaje que entrega al abogado unas pruebas decisivas (cartas muy comprometidas de la mujer de Vole a su amante), con las que finalmente Leonard Vole es declarado inocente. Pero hay algo que no encaja. Sir Wilfrid ha logrado la absolución de su cliente, gracias a la acusación de perjurio que ahora pesa sobre la mujer de Vole. Terminado el juicio, en la sala vacía del tribunal, Christine Vole descubrirá a Sir Wilfrid la identidad de la mujer que tan oportunamente le permitió resolver el caso.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Se ha dicho de *Testigo de cargo* que es una de las mejores películas de Hitchcock dirigida por Billy Wilder. La comparación no carece de sentido, si aceptamos que la ambientación inglesa que impregna el filme, que se corresponde con la mecánica elegante de las obras de Agatha Christie, es deudora también de no pocas películas de Hitchcock. Pero el parecido acaba ahí. Wilder ya había realizado, en 1944, un excelente «thriller», *Perdición*, de tonos más sombríos, una cruda historia donde se vinculaban trágicamente crimen y erotismo. En la filmografía de Wilder, sin embargo, coexisten todos los grandes géneros, a excepción del «western». *Testigo de cargo*, por tanto, hay que considerarla como lo que es, una memorable película, otra más, en la sorprendente carrera de un director capaz de



abordar con igual talento la comedia o la tragedia. Pues lo cierto es que esta película, por lo demás impecable en el tratamiento de la trama y en el dibujo de los personajes, se ha convertido en uno de los más relevantes filmes de juicio de toda la historia del cine, junto con *Doce hombres sin piedad* (1957), de Sidney Lumet. Una película, en efecto, que se rige por el deslumbramiento que los personajes ejercen en el espectador: Charles Laughton, en una de sus más memorables interpretaciones, en su creación de Sir Wilfrid; Marlene Dietrich, que en cierto modo prolonga el personaje de *Berlin Occidente* (1948), en su papel de mujer fuerte, temida por su frialdad y su elegancia; y, en otro lado, aunque en menor medida, Tyrone Power, como el hombre agradable y bueno, hábil para conmovir, a quien resulta impredecible atribuir, hasta los minutos finales, la condición de asesino. Nadie, en esta película, es lo que parece ser, y sobre ese enmascaramiento está trazado uno de los argumentos más sorprendentes y menos previsibles que se han rodado nunca.

**TEMÁTICA.** Como sucede en el modelo clásico del género de intriga, el argumento de *Testigo de cargo* está hecho de trampas y de pistas falsas, de modo que lo que se muestra al espectador es sólo una parte de la historia. Los restantes datos permanecen ocultos, deliberadamente escamoteados, para sacarlos después en las escenas finales, y cambiar así, totalmente, la apariencia de los hechos. Esta especie de fórmula aritmética es, en este filme de Wilder, especialmente notoria, pues aquí el espectador, con los datos disponibles, es decir, con lo que conoce de los personajes, nunca lograría averiguar si Leonard Vole es inocente o culpable, o si Christine Vole, como la define Sir Wilfrid en el juicio, es «una embustera habitual y crónica».

● De hecho, la trama argumental es un auténtico enredo de falsas identidades: la inocencia es el delito; la mujer de sangre fría es el amor, capaz de todo por salvar a su hombre; el abogado, que cree manejar las riendas, convencido de la inocencia de su cliente, en realidad es una marioneta, cuyos hilos maneja su aparente víctima, la mujer de Vole; y a su vez Christine Vole no sabe que está siendo manejada a distancia, que actúa atrapada en la red del amor, y que terminará víctima de su ciega entrega amorosa.

● No obstante, un tema cruza toda la película, como un hilo conductor: la sumisión de la lógica y perspicacia judicial ante la realidad desordenada de la vida. Sir Wilfrid está ciego

por las apariencias, ciego ante la bondad de Leonard Vole, ciego ante la maldad de Christine Vole, admira la lógica como una deidad, es su razón de ser, pero esa misma lógica le impide ver los hechos más banales y, sobre todo, le impide lo más evidente: poner en duda la inocencia de su cliente.

● Hay, por tanto, en el personaje interpretado por Charles Laughton, cierto engrandecimiento o cierta soberbia. Atento a sus propias frases, a sus brillantes intervenciones en la sala, y atento también a las sorprendentes declaraciones de la mujer de Vole, Sir Wilfrid es incapaz de darse cuenta de que también él puede ser engañado.

● Pese a la suma de engaños, en *Testigo de cargo* adquiere relieve el ineludible fracaso del asesino ante la ley, otro tema canónico de las tramas criminales. Absuelto y súbitamente enriquecido, Leonard Vole ha hecho, según declara Sir Wilfrid, «mofa de la justicia». Pero no escapa a la ley, no escapa finalmente al castigo merecido, porque tampoco él puede controlar todas las circunstancias. Y así, será Christine Vole, en quien se acumulan todos los cargos, desde perjurio y encubridora, hasta asesina, quien ejerza sobre él el peso que la justicia no ha sabido aplicar. De ahí las palabras resignadas de Sir Wilfrid: «¿Matarle? Le ha ejecutado.»

● Como es también habitual en las películas de juicio, la solvencia de la justicia termina mostrando su poder sobre el crimen (nadie escapa a la ley), aunque en esta película de un modo indirecto, puesto que el asesinato final de Christine Vole, sin duda evidente aunque comprensible, supone recomenzar de nuevo con las apariencias. ¿Merece Christine Vole castigo o absolución? No lo sabremos nunca, la película termina ahí, pero se ha producido la transformación del personaje de Sir Wilfrid, que ahora sí, paradójicamente, está seguro de la inocencia de su cliente, pese a ser él mismo testigo del crimen. ¿Dónde empieza y termina la justicia?

**DATOS DE INTERÉS.** Billy Wilder cuenta en sus memorias (*Nadie es perfecto*, Grijalbo, 1993) que Charles Laughton estudiaba al menos veinte veces cada una de las escenas en que debía intervenir. Cada versión era más rica que la anterior, pero cuando iban a rodar, Laughton había cambiado de nuevo la escena, haciéndola todavía mejor.



## Tomates verdes fritos

**Título original:** Fried green tomatoes. **Producción:** Jon Avnet y Jordan Kerner para Electric Shadow Prod., Universal y Act III. (EE.UU., 1991). **Guión:** Fanny Flagg y J. Avnet, según la novela de la primera. **Dirección:** Jon Avnet. **Fotografía:** Geoffrey Simpson. **Montaje:** Debra Nell. **Dirección artística:** Barbara Ling. **Música:** Thomas Newman. **Interpretes:** Jessica Tandy (Ninny Treadgoode), Kathy Bates (Evelyn Couch), Mary Stuart Masterson (Idgie Threadgoode), Mary Louise Parker (Ruth), Nick Searcy (Frank), Gaillard Sartain (Ed), Stan Shaw (George), Cicely Tyson (Sipsey), Gary Barsaba (Grady), Tim Scott (Smokey). **Duración:** 130 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC).

**ARGUMENTO.** Evelyn es una mujer de mediana edad que, en compañía de su marido, va cada semana a una residencia de ancianos a visitar a un familiar. Allí traba amistad con la señora Threadgoode, una entrañable anciana que le cuenta viejas historias, centradas en la vida de una joven inquieta, Idgie, y en un pueblo hoy abandonado llamado Whistle Stop, en Alabama. Allí creció y vivió Idgie, quien desde pequeña mostró una notable independencia y fuerza de carácter para enfrentarse a la vida. Su amistad con Ruth, sus dificultades con el Ku Klux Klan, la acusación de haber asesinado al marido de su amiga, el negocio que pusieron juntas Ruth y ella, etc. es narrado por la anciana con todo lujo de detalles y la emoción de las viejas historias. A medida que, semana a semana, avanza el relato, Evelyn va tomando conciencia de su propia vida, un tanto neurotizada por los desprecios que sufre en casa y fuera de ella y su sobrepeso mal aceptado. Al final, las historias de la anciana le sirven para adquirir el coraje necesario para dar un cambio radical a su vida y reconciliarse consigo misma.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Jon Avnet pasó a la dirección cinematográfica, desde el oficio de guionista, con esta película. Y lo hizo con la solvencia necesaria. No se trata de una obra maestra absoluta, pero *Tomates verdes fritos* es, sin duda, una película con innegable encanto. Su mayor virtud está en combinar géneros muy diversos y en dos tiempos de la narración que se interrelacionan. En efecto, en este filme hay secuencias de drama (muerte de Ruth), de tragedia (accidentes del tren), de comedia (coche destrozado en aparcamiento del supermercado) y hasta de fantasía terrorífica (asesinato de Frank). El di-

rector pasa de uno a otro momento con facilidad, sin cargar las tintas ni exigir del espectador una colaboración desmedida. Es decir, la película tiene el tono adecuado a lo largo de secuencias muy diferentes. También muestra el guión la habilidad necesaria para combinar los dos tiempos que se alternan a lo largo de toda la narración. Ello queda logrado en el momento en que vienen unidos por el personaje protagonista, por la misma temática de la mujer que lucha por su dignidad y, sobre todo, por el paralelismo entre las amistades de las mujeres (Idgie y Ruth, Ninny y Evelyn). La fotografía es muy hermosa, con ese tono cálido de ocre y verdes que idealiza el tiempo pasado y el pueblo de la infancia. También la interpretación está muy conseguida. La única debilidad de la película es su falta de pretensiones, su renuncia a ser una obra de mayor envergadura.

**TEMÁTICA.** La cuestión central es la capacidad de transformación que puede tener un relato en la vida de una persona, la virtud catártica de las viejas historias. La narración puede ser un modelo que proporciona actitudes ejemplares para situarse en la vida, sobre todo cuando esa narración no es tanto reflejo de sucesos más o menos interesantes o divertidos cuanto de una vida asumida en toda su radicalidad. Frente a la vida arrastrada o rutinaria, Idgie es una chica/mujer que se sitúa con valentía ante las circunstancias que le ha tocado vivir: es rebelde y adopta conductas varoniles (juego de cartas en taberna), sin embargo es generosa (robo de comida en el tren), luchadora contra la injusticia (defensa de los negros segregados) y fiel con sus amigos (liberación de Ruth de su matrimonio).

● El efecto de esa vida narrada de un modo un tanto legendario —Idgie no ofrece ningún momento de duda o debilidad— en Evelyn es inmediato. Esta mujer, en la crisis de la menopausia, cuando es «demasiado vieja para ser joven y demasiado joven para ser vieja», se replantea su existencia para adquirir la dignidad.

● En este sentido *Tomates verdes fritos* es una película decididamente feminista, incluso con el maniqueísmo que puede suponer el hecho de que en ella no haya ningún personaje varón que ofrezca un papel positivo: el marido machista de Evelyn, el cruel esposo de Ruth o el sheriff racista son verdugos de las mujeres; sólo el episódico predicador o el criado negro tienen comportamientos positivos con las protagonistas.

● El machismo no está aislado, en el pasado o en el presente, de una sociedad deficiente. En el ámbito rural de Whis-



tle Stop el machismo aparece unido al racismo y a la actividad criminal del Ku Klux Klan, a una sociedad triste e injusta (pobres acampados junto a las vías del tren); en la actualidad, la insatisfacción aparece en el abandono de los ancianos en las residencias, el consumismo alienante del deporte televisado o las falsas terapias para curar la menopausia o los problemas de peso.

- Otra de las grandes cuestiones es la ancianidad. La señora Threadgoode muestra una gran paz interior, la serenidad propia de quien ha asistido como protagonista al milagro de la vida a lo largo de los años. Ahora que todos la han abandonado y ante la inminencia de la muerte no está desesperada —como la tía de Evelyn— sino que se encuentra tranquila y satisfecha. Frente a otras ancianidades «inútiles», Ninny obra en su amiga Evelyn un último milagro.

- La amistad entre las mujeres tiene rasgos de complicidad en una sociedad machista. Ruth y Idge en el pasado y Ninny y Evelyn en la actualidad son los dos modelos repetidos de amistad/complicidad sobre la base del victimismo frente al varón. En Idgie/Ninny hay cierta aversión a los hombres, que no está justificada; por el contrario, en Ruth aparecen los malos tratos a la mujer, algo que, lamentablemente, sigue siendo actual.

**DATOS DE INTERÉS.** *Tomates verdes fritos* es un caso singular de película que logra el favor del público no por la promoción publicitaria que fabrica éxitos artificiales, sino por la propaganda boca-oreja. Estrenada casi rutinariamente, logró incrementar el número de espectadores a medida que pasaba el tiempo, lo que sólo sucede muy de tarde en tarde. Ello permitió el lanzamiento en video con gran aparato publicitario y la edición de la novela en que se basa, que fue premio Pulitzer en 1987. Otras películas recientes que indagan en la lucha feminista de la mujer común han sido *Madame Sousatzka* (John Schlesinger, 1988), *Shirley Valentine* (Lewis Gilbert, 1989), *Magnolias de acero* (Herbert Ross, 1989) y *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991).

## Tootsie

**Título original:** Tootsie. **Producción:** Mirage Pictures y Punch Productions para Columbia Pictures. (EE.UU., 1982). **Guión:** Larry Gelbart y Murray Schisgal, según un argumento de Larry Gelbart y Don McGuire. **Dirección:** Sidney Pollack. **Fotografía:** Owen Roizman. **Montaje:** Friedrich Steinkamp y William Steinkamp. **Música:** Dave Grusin. **Interpretes:** Dustin Hoffman (Michael Dorsey y Dorothy Michaels), Jessica Lange (Julie), Teri Garr (Sandy), Dabney Coleman (Ron), Bill Murray (Jell), Sidney Pollack (George Fields), Charles Durning (Les), George Gaynes (John van Horn), Geena Davis (April), Doris Belack (Rita). **Duración:** 112 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA).

**ARGUMENTO.** Michael Dorsey es un buen actor que ama a su profesión y trata de transmitir su pasión a los alumnos a quienes imparte clases de interpretación. Pero es también un actor en paro. Su carácter difícil le ha alejado de muchos proyectos, y su recorrido por los sucesivos «castings» (pruebas que se hacen a los actores para adjudicar un papel) es un continuo camino de frustración. Una de esas pruebas, a la que concurre una amiga suya, le proporciona una idea singular: ya que como actor nadie lo quiere, ¿por qué no disfrazarse de mujer y aspirar a un papel como actriz? Michael Dorsey se transforma pues en Dorothy Michaels y el éxito de su nueva personalidad va más allá de lo imaginado. Los problemas surgen cuando Dorothy comienza a hacer estragos entre los hombres mientras que Michael se ha enamorado de una atractiva compañera de reparto...

**COMENTARIO CRÍTICO.** El travestido es un componente típico de la comedia cuya misión es hacer reír con procedimientos bufos, a menudo procaces, y casi siempre increíbles. Otra cosa es cuando el travestido deja de ser un recurso más para provocar la hilaridad o la farsa y se convierte en un personaje central que aporta la problemática esencial de la historia. Porque en ese caso, lo que otras veces es un recurso fácil, al servicio de una comicidad igualmente elemental, se transforma en un pieza complicada que debe llegar al espectador en el mayor estado posible de verosimilitud. Y eso es lo que ocurre con *Tootsie*.

Hay en la película un ingente trabajo de guión (se elaboraron innumerables borradores), maquillaje y vestuario (no es necesario explicar por qué), fotografía (la iluminación de Dorothy es tan importante como la propia caracterización) y, des-



de luego, interpretación y dirección. El resultado se saldó con notable alto. *Tootsie* (diminutivo familiar de Dorothy) causó sensación. Y como toda buena comedia demostró que a través del filtro del humor se pueden decir cosas importantes. Dustin Hoffman coronó su carrera con uno de esos papeles que todos los grandes actores ambicionan y que él supo matizar admirablemente, si bien su trabajo se ve perjudicado por el doblaje español: cuando imita la voz de Dorothy, por supuesto, pero sobre todo cuando habla como Michael. El actor no tiene esa voz grave, y en su interpretación las voces de hombre y mujer no presentan tanto contraste.

Sidney Pollack, director irregular, al que se deben títulos interesantes (*Jeremiah Johnson*, *Yakuza*, *Memorias de África*) y una gran película (*Danzad, danzad, malditos*) acertó al confiar la película al trabajo de los actores (excelentes también Jessica Lange y Charles Durning) y supo dotar a la historia, contada en secuencias siempre breves y precisas, del ritmo adecuado.

**TEMÁTICA.** Hay varios temas fundamentales que se entrelazan continuamente en la película. El primero trata de una persona apasionada (por su profesión: actor), que, frente a lo que considera una situación injusta (nadie quiere darle trabajo por su fama de conflictivo, es decir, por vivir su oficio sin rutina) es capaz de tomar una decisión desesperada (convertirse en «actriz») para recuperar su propia dignidad.

● Que esa persona sea actor, y un buen actor, no sólo ayuda a justificar su éxito como «mujer», sino que es parte esencial de la trama. En otras palabras, *Tootsie* propone, entre otras materias, una reflexión acerca del oficio del comediante: de ese individuo que por representar constantemente diferentes caracteres, personalidades y hasta sexos, corre el riesgo de quedar desprovisto de los suyos propios.

● Simultáneamente, a esta meditación de carácter un tanto intelectual, la película establece otras de índole más cotidiana, acerca de los cambios que se están produciendo en los roles masculino y femenino (es decir, de las características y tareas adjudicadas a cada sexo), y también de la amistad, el amor y el sexo como componentes de las relaciones hombre-mujer. Veamos el proceso seguido.

● A partir del momento en que Michael Dorsey consigue el trabajo en la serie de TV, se ve abocado a interpretar un doble papel: el de la supervisora Emily Kimble y el de la actriz Dorothy Michaels. Sorprendentemente triunfa en ambos casos.

Y por razones opuestas, pues para interpretar a Emily extrae de su interior sus componentes más viriles, mientras que para interpretar a Dorothy son sus componentes femeninos los que debe sacar a la luz.

● Y no olvidemos que Dorsey es un actor puro, y que como tal aconseja a sus alumnos: «no interpretes nunca un papel que no sientas». Dorsey comienza a «sentir» a Dorothy, y esa exploración de sus componentes femeninos, esa comprensión de las emociones de las mujeres (también, por supuesto, el hecho de sufrir en carne propia la presión machista), acaba cambiando sus puntos de vista y transformándole en una persona mejor, más completa. No engaña cuando al final le dice a Julie: «No eches de menos a Dorothy, aquí está».

● El tema del amor y de la amistad (estrechamente unido al de los roles sexuales) viene expresado a través, nada menos, que de cinco historias de otras tantas relaciones: las de Michael y Julie, Michael y Sandy, Ron y Julie, Dorothy y Les, y Dorothy y el principal actor de la serie. Cada una de las cuales aporta datos y peculiaridades diferentes.

● Dos historias transcurren de forma parecida: las de Michael-Sandy y Julie-Ron. Dorsey acaba comprendiendo que su forma de comportarse con Sandy es similar que la de Ron con respecto a Julie.

● La historia entre Michael y Julie es la más importante, pues desarrolla ampliamente otro tema del film: la amistad como base del amor. Michael y Julie han llegado a ser grandes amigas como «mujeres» (la secuencia de ambas en la cama, subrayada por el último gesto de ternura de Dorothy/Michael, da cuenta de una intimidad aún mayor que si hubieran hecho el amor). Es por eso que al final Dorsey le dice a Julie: «Lo más duro ya ha pasado». Es decir, son amigos: él sigue teniendo a Dorothy en su interior.

● Señalemos como tema menor la sátira de los culebrones televisivos, de sus incongruencias y de las de sus seguidores, incapaces a menudo de distinguir entre seres reales, actores y personajes (véase la escena de los cazadores de autógrafos). Culebrones que tanto contribuyen, por cierto, a reafirmar esa diferencia de roles sexuales contra la que lucha la película.

**DATOS DE INTERÉS.** Jessica Lange obtuvo el Oscar a la mejor actriz secundaria. Hoffman se quedó sin el máximo galardón, que fue a las manos de Ben Kingsley, por *Gandhi*.



## Tucker, un hombre y su sueño

**Título original:** Tucker, the man and his dream. **Producción:** Fred Roos y Fred Fuchs (Lucasfilm Ltd. y Zoetrope Studios) para Paramount (EE. UU., 1988). **Guión:** Arnolds Schulman y Daniel Saedler. **Dirección:** Francis F. Coppola. **Fotografía:** Vittorio Storaro. **Montaje:** Priscilla Nedd. **Música:** Joe Jackson y Carmine Coppola. **Intérpretes:** Jeff Bridges (Preston Tucker), Joan Allen (Vera Tucker), Martin Landau (Abe Karatz), Frederic Forrest (Eddie Dean), Dean Stockwell (Howard Hughes), Lloyd Bridges (Ferguson), Mako (Jimmy Sakuyama), Nina Siemaszko (Marylin Tucker). **Duración:** 107 minutos. **Calificación:** Todos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** Tucker es un innovador constructor de automóviles, un hombre de grandes ideas, pero que no dispone de estructura empresarial para llevar a cabo sus proyectos. Ha diseñado un coche muy revolucionario para la época (estamos en los años 40), con motor trasero y medidas de seguridad. Quiere fabricarlo en serie y que su precio sea asequible para el ciudadano común americano. Para ello se asocia con hombres de empresa y pide ayuda y subvenciones estatales. Consigue que le cedan una fábrica en desuso y comienza a trabajar el prototipo. Pero su proyecto lo enfrenta a los gigantes de la empresa del automóvil, quienes ven amenazada su potencia económica. Alrededor de Tucker se teje una trama de sucios recursos, de medidas legales y financieras, que bloquean el éxito del proyecto. Es llevado a los tribunales, acusado de malversación y de ofrecer concesiones de un coche que no existe. Pero el coche sí existe, sólo que a Tucker sólo le permitieron fabricar cincuenta ejemplares.

**COMENTARIO CRÍTICO.** *Tucker, un hombre y su sueño* no es una biografía al uso del cine de Hollywood, lo que en el cine americano se conoce como biopic. Su construcción recuerda los esquemas clásicos, sobre todo el esquema de la tragedia griega, aunque se aparta de ese modelo en las últimas secuencias, al proponer un falso «final feliz», que no es otra cosa que el éxito de un fracaso. Coppola rodó esta película en un periodo en que debía aceptar encargos para pagar la deudas por el descalabro comercial de los estudios Zoetrope, que le llevó a la ruina. Sin embargo, hay una notable identificación entre Tucker y Coppola: Tucker se enfrentó a los «tres grandes de Detroit», con un coche cuyas innovaciones son hoy de uso corriente, y Coppola a la in-

dustria de Hollywood, con la creación de los estudios Zoetrope de San Francisco. En su desmesura y en su actitud visionaria, ninguno de los dos se pliega al sistema. De ahí que la visión que Coppola propone de *Tucker* no sea victimista, ni sombría, sino más bien radiante y vitalista, acentuando los aspectos luminosos del personaje y su carácter entusiasta. *Tucker* revela la profunda asimilación de Coppola con el mejor cine, y que aquí se aprecia por los paralelismos evidentes con *Ciudadano Kane*. Los personajes son muy distintos, pero hay concomitancias en el desarrollo filmico, como la escena de la presentación del coche, planificada en la línea del mitin electoral de Kane, o las conversaciones telefónicas, resueltas con un desplazamiento de cámara de un decorado a otro; incluso la escena con Howard Hughes parece rodada para evocar la película de Welles. Y aunque Tucker no es el megalómano Kane, tiene su mismo defecto: quiere llegar a la cumbre sin pagar ningún precio. En cualquier caso, los dos son fruto de la mentira del sueño americano.

**TEMÁTICA.** Preston Tucker representa al hombre de genio, cuyas ideas se adelantan a su tiempo. Pero como en todo genio, hay en este hombre una arrolladora impertinencia, una abrumadora seguridad, un sesgo de visionario que le descoloca de la realidad. Tucker tiene razón, el coche que quiere fabricar es revolucionario, sólo que, precisamente por serlo, no es todavía asimilable por la sociedad, o mejor, por aquellos que detentan el poder de la industria del automóvil, que no pueden permitir que su imperio se hunda. Hay aquí, por tanto, un desafío desproporcionado, un nuevo combate del pastor David contra el poderoso Goliath, pero con el triunfo previsible del gigante. Tucker, en su inocente soberbia, no tiene reparos en acusar a los fabricantes de coches: «A ellos no les importa la gente —declara en un momento del filme—, sólo les importan los beneficios. Toda la industria norteamericana es culpable de negligencia criminal».

● En el fondo, lo que la película está mostrando es que no hay perdón para quien se atreve a desafiar al poder económico. El capitalismo floreciente de la segunda postguerra mundial no se lo podía permitir. Toda idea genial que modifique el estamento social y económico debe ser antes asimilada, controlada y puesta en práctica según unos intereses previamente pactados. Tucker no pacta, ni trabaja en su propio provecho, sino a favor de una idea, pero esa idea requiere para realizarse de unas poderosas estructuras empresariales. Y ahí es donde Tucker es vencido. Su desmedida fuerza interior, la verdad de



su proyecto, está fuera de lugar, al margen de la política y de los despachos donde se decide la economía de un país.

● En Tucker se representa también un modelo de vida. No se trata del genio abrumado y solo, incomprendido, sino de un hombre de una sólida personalidad, que no convence con argumentos, sino con su simpatía y su actitud dinámica. La mujer, los hijos, la gente de su equipo, incluso el financiero Karatz, son incapaces de resistir el magnetismo de su personalidad arrolladora. Pero ese estado de felicidad de su mundo privado es inoperante en el mundo de los negocios. Hay aquí, por tanto, otro contraste, el enfrentamiento entre creencia y eficacia.

● En el juicio, aunque se absuelve a Tucker, sin embargo se condena al sueño americano. No es verdad que cualquiera, por su trabajo, por su intuición o por su genialidad, puede conquistar la cima y triunfar. Si se está fuera del sistema, si se es independiente, todos los esfuerzos están abocados al fracaso. Así se lo hacen saber los empresarios rotundamente a Karatz: «Tucker está muerto».

● No obstante, aunque la película no es exactamente una apología de Tucker, sí es una defensa de su genio y una exaltación del valor imperecedero, humanista, de sus ideas, donde ya no importa que no lograra, o que no le dejaran, fabricar su coche. Las líneas finales, donde se afirman que, de los cincuenta coches fabricados, 46 siguen aún en circulación, son una demostración de que el genio de Tucker triunfó por encima de los oscuros manejos de la industria automovilística de su tiempo.

**DATOS DE INTERÉS.** La idea de *Tucker* estuvo en la imaginación de Coppola a lo largo de una década. En 1976 se anunció que la película estaba en la etapa de preproducción y se hablaba de que Marlon Brando sería el protagonista. Pero el plan se abandonó, hasta que, a finales de 1986, George Lucas garantizó el presupuesto. Para el guión, Coppola recurrió al escritor Arnold Sculman, que le había ofrecido sus servicios gratis como muestra de admiración hacia su obra.

## Los últimos días del Edén

**Título original:** *Medicine Man*. **Producción:** Andrew G. Vajna y Donna Dubrow para Cinergi Pro. y Hollywood Pictures (EE.UU., 1992). **Dirección:** John McTiernan. **Guión:** Tom Schulman y Sally Robinson. **Fotografía:** Donald McAlpine. **Montaje:** Michael R. Miller y Mary Jo Markey. **Dirección artística:** John Krenz Reinhart. **Música:** Jerry Goldsmith. **Intérpretes:** Sean Connery (Robert Campbell), Lorraine Bracco (Rae Crane), José Wilker (Miguel Ornela), Rodolfo de Alexandre (Tanaka), Angelo Barra Moreira (El hechicero), Francisco Tsirene Tserere (Jahusa), Elías Monteiro da Silva (Palala), Edinei Maria Serrão dos Santos (Kalana). **Duración:** 106 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICCA). Adolescentes (OCIC).

**ARGUMENTO.** La doctora Rae Crane (Lorraine Bracco) es enviada a buscar al doctor Robert Campbell (Sean Connery), un investigador que trabaja en sintetizar un principio activo de una flor amazónica que parece eficaz contra el cáncer, por el laboratorio que subvenciona la investigación. En el encuentro no sólo le ayuda, discute y se deja fascinar por la selva y la vida primitiva de los indios, sino que acaba siendo parte de ese lugar amenazado por las excavadoras y la acción «civilizadora» del progreso (?). Es decir, estamos básicamente ante un argumento que viene a seguir el esquema de cine de aventuras donde el ser humano se embarca en un medio desconocido y hostil en la búsqueda de un talismán para llegar, más allá de encontrar ese tesoro, a su propia transformación.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Si hemos de creer a su director, John McTiernan, el rodaje de *Los últimos días del Edén* ha sido posible gracias al éxito que ha tenido en sus anteriores películas, *Depredador*, *La jungla de cristal* y *La caza de Octubre Rojo*, de modo que, tras estas cintas de pura acción, McTiernan se permite una producción más personal, donde la aventura está más contenida de lo que se espera hoy en el cine. Hay que agradecerse, aunque el resultado híbrido (fábula ecologista, historia de amor, búsqueda del paraíso, guerra de sexos, choque cultural) tiene demasiadas concesiones para ser aplaudido sin reparos.

Tiernan filma un guión donde a veces se deja llevar por esos departamentos de los estudios hollywoodenses que buscan contentar a todos los públicos e incluye secuencias perfectamente esperadas (rescate de la chica, pelea con el hechicero, danza de los protagonistas suspendidos de los árboles, baño en



el río). En otras ocasiones ofrece una puesta en escena sobria, como sucede en todo el final, que está adecuadamente contenido, sin sobredosis de espectáculo. Prácticamente la película es un dúo entre Connery y Bracco, bien resulto e interpretado. El viejo escocés muestra una maestría absoluta en un papel de «duro» al que ya está acostumbrado, pero mostrando también, con leves gestos, el envés de su coraza. El guión le permite lucirse, sobre todo en las primeras secuencias en que aparece; sin embargo apenas queda subrayado el carácter visionario de su personaje, lo cual sería más acorde con la acción dramática. El personaje de Rae está destinado a dar la réplica oportuna, sin la fuerza que se esperaría de ella. La música de un veterano como Jerry Goldsmith está a la altura requerida, con ritmos y melodías de raíz folclórica.

**TEMÁTICA.** La preocupación humanista del científico y su orgullo por conseguir el descubrimiento de una vacuna contra el cáncer provocan un dilema ético que no tiene fácil solución. Los protagonistas dudan entre divulgar el remedio a costa de acabar con los indios o no; y lograr una medicina para toda la humanidad o salvar al niño concreto. En el fondo está la pregunta por el sentido de la ciencia y el compromiso concreto del científico con su tarea.

● En la contraposición entre el mundo desarrollado y las culturas indígenas que hay en la película hay una crítica a los occidentales que van a lugares del Tercer Mundo con la pretensión de ayudar y colaborar para una mejora de sus condiciones de vida y, sin embargo, les llevan enfermedades desconocidas para ellos: Campbell se asegura de que Rae Crane no tenga gripe o cualquier virus que acabe con los indios en poco tiempo.

● La película hace una defensa acrítica de las culturas indígenas, que son presentadas como un paraíso (un Edén, en el título) donde la comunidad se reúne junto al fuego para contar historias, celebra las fiestas, todos se preocupan por todos, etc. Sin embargo, hay un tratamiento infantilizante, dado que ningún indio tiene un papel relevante en la historia y, por el contrario, todos aparecen como menores de edad que hacen lo que se les manda. La película tiene una perspectiva ecologista en la defensa de la Naturaleza virgen. Pero esa defensa se hace no desde supuestos abstractos, sino desde la propia acción dramática que muestra cómo es necesario cierto interés «egoísta» en la conservación de espacios naturales, dado que en ellos se pueden hacer descubrimientos importantes para la humanidad.

● El director de *Los últimos días del Edén* —título comercial frente al original «Medicine Man», el apelativo que recibe Campbell de los indios— ha dicho que su película es, también, la historia de un pecado y su redención. En efecto, se nos sugiere que Campbell tiene una historia pasada con errores y que su esposa lo abandonó por alguno de ellos. Su empeño en trabajar en la selva, aislado del mundo, parece un castigo que se ha impuesto a sí mismo para expiar anteriores pecados.

● En este sentido, y como no podía ser menos en toda narración de aventuras, en esta película asistimos a la transformación de los personajes provocada por las sorpresas del medio desconocido: Ra Crane va a la selva para un tiempo limitado con el fin de fiscalizar a Campbell y se deja seducir por el trabajo y la personalidad de éste; el propio Campbell quiere deshacerse al principio de una ayudante que no le gusta y a la que maltrata e insulta (doctora Bronx), pero, progresivamente, cambia su actitud.

**DATOS DE INTERÉS.** La historia de amor entre los protagonistas es bastante paralela a la lucha de Bogart y Hepburn en *La reina de África* (John Huston, 1951). También la rivalidad entre la pareja tiene precedentes cinematográficos, como las comedias interpretadas por la citada Katherine Hepburn y Spencer Tracy en los años cuarenta. Sean Connery, el viejo James Bond, borda un papel que parece hecho a su medida: misógino, pero seductor; huraño y capaz de las mayores delicadezas, viejo cascarrabias y cariñoso observador que dibuja rostros de los indios... Por otra parte, la inserción del «hombre civilizado» en la selva es un tema relativamente común en el cine contemporáneo: *La selva esmeralda* de John Boorman y *La costa de los mosquitos* de Peter Weir son dos películas donde se subraya la lucha del ser humano en la naturaleza hostil y la cultura desconocida. Lamentablemente la edición en vídeo no respeta el formato «scope», lo que da lugar a falsos movimientos de cámara y la disminución de la espectacularidad de algunas imágenes, sobre todo de la selva.



## Las uvas de la ira

**Título original:** The grapes of wrath. **Producción:** Darryl F. Zanuck para «20th Century Fox (EE.UU., 1940). **Guión:** Nunnally Johnson, según la novela de John Steinbeck. **Dirección:** John Ford. **Fotografía:** Gregg Toland. **Montaje:** Robert Simpson. **Dirección artística:** Richard Delay y Mark-Lee Kirk. **Música:** Alfred Newmann. **Interpretes:** Henry Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), Charly Grapewin (Casy), Dorris Bowden (Grampa), Russell Simpson (Rosa de Sharon), O.Z. Whitehead (Pa Joad), John Qualen (Al), Eddie Quillan (Connie). **Duración:** 129 minutos. **Calificación:** Todos los públicos (ICAA) (OCIC).

**ARGUMENTO.** En los años 30 la depresión económica provoca un paro alarmante. Tom Joad sale de la cárcel en libertad provisional y regresa a su tierra en Oklahoma, llamada «Taza de polvo» por la escasez de lluvia y la miseria que hay. Su familia acaba de ser desahuciada y se dispone a emigrar a California por un anuncio en el que piden braceros para recoger fruta. Con la esperanza de sobrevivir, inician la marcha en un viejo camión. A lo largo del camino son compadecidos por las gentes, además de advertidos sobre el engaño de los anuncios, pues no hay trabajo. Llegan a California y les impiden acercarse a la ciudad, siendo reclusos en un campamento de donde han de huir. Acuciados por el hambre, los Joad aceptan trabajar en un rancho cercado por huelguistas, pero también han de abandonar. Tom Joad ha de dejar a su familia cuando, por fin, parece que van a encontrar un trabajo que les dé de comer.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Si hubiera que elegir un solo nombre de director en la historia del cine muchas personas estarían de acuerdo en el de John Ford (1895-1973) porque en su completa filmografía —140 películas a lo largo de medio siglo— hay una maestría reconocida para los más diversos géneros (sobre todo en el western y el bélico) y los personajes de sus películas tienen una densidad inusitada. En *Las uvas de la ira* vemos plasmado el mejor estilo fordiano, esa humildad y sencillez narrativas propias de «uno de esos artistas que no utilizan jamás la palabra arte, de esos poetas que no hablan nunca de poesía» (F.Truffaut). No hay ningún encuadre rebuscado o alarde de montaje: se trata de una escritura cinematográfica limpia que todo lo confía a la transparencia de unas imágenes donde hay personajes verosímiles. Ni más ni menos. Para ello cuenta Ford con Henry Fonda, todo un patriarca del cine norteamericano que

ha encarnado a los tipos más diversos, pero que siempre trasluzca una humanidad con la que inevitablemente simpatiza el espectador. Los ancianos, tratados con enorme cariño, son semejantes a los de la película que haría a continuación, *La ruta del tabaco* (1941), otro canto de Ford a la lucha por la supervivencia. La fotografía, de fuertes contrastes en blanco y negro, es de Gregg Toland, quien alcanzaría las cumbres en el dominio de la luz con *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941).

**TEMÁTICA.** El gran drama que expone la novela de Steinbeck que John Ford ha llevado al cine con su proverbial capacidad para la narración es el paro.

● La tierra siempre aparece en el cine social como materia prima para el trabajo y la supervivencia. Poseer una tierra fértil es el sueño de los trabajadores agrícolas; sin esa tierra no hay posibilidades y se desmembra la familia. Esa vinculación entre trabajo, tierra y familia hace que, ya desde el comienzo, el abuelo se niegue a abandonar la tierra donde ha crecido y trabajado y muera al poco tiempo de hacerlo.

● Precisamente una de las preocupaciones expresada por la madre Joad a lo largo de la historia es su temor a que la familia se disgregue sin el vínculo de una casa en una tierra que dé de comer a todos. Para esta madre, auténtico sostén de los suyos, la preocupación por el trabajo es relativamente secundaria. Ha entendido la muerte de los abuelos, desposeídos de la tierra, en el largo camino, como una premonición de la destrucción de la familia. Por ello advierte a su hijo Tom y se lamenta de que el marido ha perdido la cabeza, su nieto va a nacer sin padre, otro hijo piensa en irse y el mismo Tom ha de huir. En el plano final de la película, la madre hace un llamamiento a sacar fuerzas de la debilidad y a permanecer unidos por encima de cualquier contingencia y exclama como optimismo «No pueden acabar con nosotros ni aplastarnos. Saldremos siempre adelante porque somos la gente».

● Además de la posesión de la tierra, hay varios paralelismos con el éxodo bíblico en esta película: el padre habla de California como «la tierra que mana leche y miel» y la abuela ha muerto, como Moisés, en las puertas de esa tierra prometida.

● En una situación con masas de parado se cometen todo tipo de abusos, desde no respetar el sueldo de los obreros hasta valerse de matones para provocar altercados e impedir la organización de los trabajadores. Se llama «agitadores» a quienes piden unos sueldos dignos.



● La pobreza y la miseria afectan no sólo a las condiciones materiales de vida, sino también a las espirituales. El predicador de la Taza de polvo dejó su vocación porque ya no tenía nada que decir. Se nos viene a decir que lo peor es la falta de espíritu, de talante moral, que mina la personalidad de la gente.

● La madre, que es el personaje más entrañable de la película, es el centro de la familia y que muestra su comprensión y generosidad tanto al dar de comer a los niños hambrientos del campamento como al perdonar a su hijo por el asesinato diciendo «Quisiera que no lo hubieras hecho, pero hiciste lo que debías y no te puedo culpar de nada».

**DATOS DE INTERÉS.** Resulta curioso que sea una película de los años 40 la que mejor pueda ilustrarnos sobre el paro y la emigración en busca de trabajo. En el cine español de los últimos años no se ha hecho ningún filme sobre el paro. *Las uvas de la ira* —título que procede del sueño del abuelo por comer las hermosas uvas de California— se inscribe en el cine social americano que, en los años treinta, tomó nota de la crisis económica, con títulos como *El pan nuestro de cada día* (King Vidor, 1933) o *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) o *El hombre del sur* (Jean Renoir, 1945). En esta última, el clima de lucha y desesperación para sobrevivir en las dificultades tiene el mismo tono realista que *Las uvas de la ira*, una película que, en cierto, modo es precursora de todo un género, las «road-movies» o películas de carretera en las que unos personajes inician un largo viaje hacia un destino incierto que transforma sus vidas. El único tema musical de la película ha sido muy famoso. El director y la actriz Jane Darwell recibieron sendos oscar de Hollywood por su trabajo.

## ¡Viven!

**Título original:** Live. **Producción:** Robert Watts y Kathleen Kennedy para Paramount Pictures y Touchtone Pictures (EE.UU., 1993). **Guión:** John Patrick Stanley, según el libro de Piers Paul Read. **Dirección:** Frank Marshall. **Fotografía:** Peter James. **Montaje:** Michael Kahn. **Dirección artística:** Norman Reynolds. **Música:** James Newton Howard. **Interpretes:** Ethan Hawke (Nando Parrado), Vincent Spano (Roberto Cosses), Josh Hamilton (Carlitos), Sam Behrens (Javier), David Krieger (Gustavo), Bruce Ramsay (Tintin), Kevin Breznahan (Roy), Jake Carpenter (Alberto), Michael de Lorenzo (Rafael). **Duración:** 121 minutos. **Calificación:** Mayores de 13 años (ICAA). Jóvenes (OCIC). **COMPLEMENTO DOCUMENTAL.** «¡Viven! 20 años después». Producido y dirigido por Jill Fullerton-Smith (EE.UU., 1993), 46 minutos. Todos los públicos.

**ARGUMENTO.** La película hace una cuidadosa reconstrucción histórica del accidente sufrido por un avión uruguayo en la cordillera de los Andes cuando transportaba a un equipo de rugby y algunos familiares, 55 personas en total. Para ello se ha valido del célebre libro, auténtico best-seller en su momento, *¡Viven! La tragedia de los Andes*, escrito por uno de los supervivientes. La aeronave pierde altura y no logra salvar las cumbres: pierde la cola y las alas y el grueso del aparato cae contra la nieve. Entre los supervivientes hay varios heridos gravemente que morirán en días sucesivos. El capitán del equipo de rugby trata de organizar al grupo, racionando los escasos víveres que tienen, adecuando los restos del fuselaje para resguardarse del frío, etc. El mayor problema es el alimento y han de recurrir a los cadáveres de los compañeros fallecidos para sobrevivir. Surgen las inevitables tensiones y conviven el miedo y la soledad, las ilusiones pronto rotas y las esperanzas a lo largo de unas semanas que transcurren lentamente: avistan un avión y creen que serán rescatados, por un transistor escuchan que se ha abandonado la búsqueda, un alud de nieve causa nuevos muertos, etc. Tras dos intentos fallidos, los 16 supervivientes logran salir de las montañas y ser rescatados al cabo de setenta y dos días. Atrás quedaron 29 cadáveres.

**COMENTARIO CRÍTICO.** Frank Marshall, productor de películas de éxito en los últimos años como algunas de las películas de Steven Spielberg, toma las riendas de la dirección por vez primera para trasladar al cine el libro sobre la tragedia de



los Andes. Lo extraño es que se tardara tanto tiempo en filmar una película sobre un hecho histórico que tiene todos los ingredientes para emocionar al público; lo decepcionante es que, leído el libro —o, simplemente, conociendo la historia— la película no es capaz más que de «ilustrar» someramente los testimonios de los supervivientes. El momento fuerte era, obviamente, cuando los deportistas han de comer carne humana para sobrevivir (el suceso que más conmovió en su día): Marshall lo cuenta como otro episodio más, sin capacidad para que el espectador se emocione con la tragedia. A mi juicio, el problema está en que la película cuenta lo que ya sabemos todos y no es capaz de interesarnos por la forma de contarlo. Es decir, echamos en falta, concretamente, un mayor riesgo a la hora de profundizar en las vivencias de los damnificados, percibir los dramas personales y la forma particular de experimentarlos, así como en el conflicto humano que se da en un grupo sometido a esas condiciones de vida. Creo que el director ha optado por contar lo más externo, sin cargar las tintas del drama —hay diálogos que parecen inverosímiles en este sentido— y evitar la polémica que supondría dar una visión particular (propia o de alguno de los supervivientes) enfrentada al relato consensuado; postura que perjudica notablemente la concepción de una obra de arte. En este sentido también hay un tratamiento «espectacular» y «cinematográfico» de algunas secuencias, como la del rescate final, y del propio paisaje que más parece visto con la belleza de un turista que con la amenaza de un espacio que se ha cobrado vidas humanas.

**TEMÁTICA.** *¡Viven!* es una película que, con todas las deficiencias señaladas, refleja el tesón de unos hombres por sobrevivir en las condiciones más adversas, por sacar fuerzas de la debilidad, sobreponerse al más que lógico desánimo, luchar contra la tentación de acabar de una vez la pesadilla de más de dos meses de hambre e infierno...

- La clave para la supervivencia la da uno de los protagonistas en el documental que acompaña a la película: «los que se dieron por perdidos, fallecieron». Es decir, la voluntad de vivir es la primera e irrenunciable condición para llegar a vivir, a pesar de la situación de extrema necesidad en que se esté.

- Comer carne humana fue una experiencia dolorosa y meditada a la que llegan muy razonablemente tras pensar que el primer deber es vivir. Incluso hacen una interpretación cristiana de esa conducta («Es como la comunión: su muerte nos

da la vida»). Pero todos han vivido esa experiencia como un trauma que ha dejado huellas al cabo de los años y el sentimiento de culpabilidad por haberse alimentado de los compañeros no se ha borrado del todo...

- La fe en Dios (la providencia, la esperanza en la ayuda divina) es otro aspecto central en la experiencia de los Andes que se pone a prueba en esas condiciones precarias de vida. Uno se ratifica en su agnosticismo, otros bromean nerviosos, otro reza el rosario y cree con esperanza.

- La montaña es como un desierto de total desnudez en donde el ser humano se encuentra enfrentado a su destino y ha de tomar una postura y preguntarse por el sentido de la vida. La montaña es, en la historia de las religiones, lugar de manifestación de lo sagrado (hierofanía), de misterio en que se pone a prueba y se sumerge el ser humano. Como dice el superviviente que interpreta John Malkovich al comienzo «Existe ese Dios que me inculcaron en la escuela, ese Dios que está oculto en nuestra civilización. Ese es el Dios que yo me encontré en las montañas».

- En todo grupo humano cerrado se crea una dinámica de lucha por el liderazgo, de tensiones y desánimos, mucho más en las condiciones de aislamiento total y de hambre de los jóvenes en los Andes. La sucesión de esperanzas frustradas mina la moral hasta de los más fuertes. Al final, para dar razones a favor de intentar salir del lugar —con todo el riesgo de morir que ello tiene— uno de ellos dice que «Es el momento de irnos, antes de convertirnos en animales».

**DATOS DE INTERÉS.** Convendría, antes de la película, ver el documental con imágenes de la tragedia real, testimonios actuales de los supervivientes y datos sobre cómo fue rodada la película. Ello permitirá al espectador tomar conciencia de que *¡Viven!* es realmente una reconstrucción histórica y, de ese modo, el cine contribuye a empatizar con la tragedia vivida por unas personas en un lugar del mundo; sobre todo cuando podemos dejarnos cautivar por las imágenes espectaculares como si de una aventura se tratara.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alcover, N./Pérez Gómez, A./Urbez, L. (1976), *El cine y la gente*, UNED, Madrid.
- Aumont, J./Bergala, A./Marie, M./Vernet, M. (1985), *Estética del cine*, Paidós, Barcelona.
- Bachy, Victor (1991), *El cine y las nuevas imágenes*, Verbo Divino, Estella.
- Del Hoyo, Carlos (1990), *La filmoteca en vídeo*, Penthalon, Madrid.
- Equipo Reseña, *Cine para leer*, Mensajero, Bilbao (un tomo anual desde 1972).
- Gómez Mesa, Luis (1978), *La literatura española en el cine nacional*, Filmoteca Nacional, Madrid.
- Gubern, Román y otros (1995), *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.
- Hueso Montón, A. Luis (1983), *Los géneros cinematográficos*, Mensajero, Bilbao.
- Martínez Torres, Augusto (1994), *Diccionario del cine español*, Espasa Calpe, Madrid.
- Mitry, Jean (1990), *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid.
- Morin, Edgar (1972), *El cine o el hombre imaginario*, Seix Barral, Barcelona.
- Passek, Jean-Loup (ed) (1991), *Diccionario del cine*, Rialp, Madrid.
- Romaguera i Ramió, J. (1991), *El lenguaje cinematográfico*, Ed. de la Torre, Madrid.
- Sánchez Noriega, José Luis (1996), *Desde que los Lumière filmaron a los obreros (El mundo del trabajo en el cine)*, Madre Tierra, Madrid.
- VV.AA. (1995a), *Trece años de cine español 1983-1995*, Edice, Madrid.
- VV.AA. (1995b), *Historia General del Cine* (12 volúmenes), Cátedra, Madrid.





Los autores han titulado este libro de forma muy general y descomprometida *Cine para ver en casa*. En época de tanto alquiler de vídeos para un título también de alquiler. Sólo el subtítulo, *Videoteca familiar*, sugiere con mucha delicadeza algún compromiso moral. Que es, junto al compromiso fundamental del conocimiento y amor al cine, cumplimiento de una intención nada oculta. José Luis Sánchez Noriega y Francisco Moreno, que aman tanto al cine porque saben tanto de él, ponen tales amor y conocimiento a contribución de la familia con ganas de ver cine. Es un libro sencillo, pero nada simple. Es respetuoso con todo y con todos excepto con la ignorancia y la banalidad. Recuperan una vieja convicción, la de que el cine es hermoso y complejo y conviene echar una mano a quien, sin ánimo de especialista, quiere ver cine con provecho. Provecho placentero del puro disfrute de la belleza.

**Bernardino M. Hernando**

Profesor titular de CC. de la Información  
Universidad Complutense

**José Luis Sánchez Noriega** (Cantabria, 1957) es crítico de cine y televisión en revistas especializadas, donde ha publicado diferentes ensayos de análisis cultural. Ha escrito los libros *La mirada oblicua* (Madre Tierra, Madrid, 1993), *Cine en Cantabria* (Ediciones Tantín, Santander, 1994), *Industrias de la conciencia y cultura de la satisfacción* (Ediciones HOAC, Madrid, 1995) y *Desde que los Lumière filmaron a los obreros* (Madre Tierra, Madrid, 1996).

**Francisco Moreno** (Madrid, 1952) es responsable de la sección de cine de la revista "Reseña" y coordinador del anuario *Cine para leer* que recoge todos los estrenos cinematográficos del año en nuestro país.

ISBN 84-87169-85-6



9 788487 169854